

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



MUSEUS (IN)CAPACITANTES

Deficiência, Acessibilidades e Inclusão em Museus de Arte

Volume I

Patrícia Isabel de Sousa Roque Martins

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES

Especialidade de Ciências da Arte

ANO 2014

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



MUSEUS (IN)CAPACITANTES
Deficiência, Acessibilidades e Inclusão em Museus de Arte
Volume I

Patrícia Isabel de Sousa Roque Martins

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES
Especialidade de Ciências da Arte

Tese Orientada pelo Prof. Doutor Fernando António Baptista Pereira,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-
Artes, na especialidade de Ciências da Arte

ANO 2014

RESUMO

O modelo social da deficiência, desenvolvido por pessoas com deficiência, desde os anos 1980, tem vindo a argumentar o papel dos diversos agentes sociais na criação de situações de incapacidade, de exclusão e de desigualdade social, no quotidiano das vidas das pessoas com deficiência. Rejeitando o modelo médico, dos anos 1960, baseia-se na responsabilidade social perante a problemática da deficiência, fundamentando-a numa questão de direitos humanos. No decurso deste pensamento, desde o século XXI, a Europa, abriu-se a estas reivindicações, dando orientações aos seus Estados-membros para agirem a favor da inclusão social, rumo a uma sociedade sem barreiras. No seguimento dessas orientações, Portugal produziu legislação específica para a participação plena dos cidadãos com deficiência.

Entretanto, no mundo dos museus, novos princípios são desenvolvidos, projetando o lugar dos públicos no centro da sua dinâmica. As coleções e os museus passam a ser considerados como estando ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento. Na museologia, é criada uma corrente que, apoiada no modelo social da deficiência, considera que os museus têm o potencial para combater a desigualdade e a exclusão social das pessoas com deficiência/incapacitadas. Um pouco por todo mundo, surgem atividades em museus que procuram incluir os públicos com deficiência/incapacitados, através da oferta de programação específica. Portugal, imerso neste contexto, tem concretizado algumas iniciativas a favor da criação de acessos. No entanto, continua a existir um distanciamento que impede a participação das pessoas com deficiência/incapacitadas no espaço museal.

Com este trabalho de investigação, pretende-se conhecer toda a complexidade que tem envolvido a inclusão dos públicos com deficiência/incapacitados nos museus de arte, quer através da análise dos diferentes géneros de acesso, quer através da compreensão do seu lugar na sociedade atual e do passado. Para tal, foram realizados três estudos de caso, com grupos de pessoas com deficiência/incapacidade intelectual, visual e da comunidade Surda, através de visitas às exposições do CAMJAP e Museu Gulbenkian. O registo pessoal da autora plasmou essa análise permitindo comprometer o potencial dos museus na melhoria das suas vidas e como contributo para a harmonia social.

ABSTRACT

Starting in 1980, disabled people have developed the social model of disability. They have been debating the role of the different social agents that create situations of disability, exclusion and social inequality in disabled people everyday lives. Rejecting the medical model, developed in the 1960's, the social model viewed the responsibilities regarding the issue of disability as more of a human rights issue. Influenced by these developments from the twenty-first century, Europe embraced these claims, providing guidance to it's Member-states to act in favor of the social inclusion, towards a society without barriers. Following these guidance, Portugal has produced specific legislation for the full participation of disabled citizens.

Meantime, in the world of museums, new principles were developed, with emphasis on public places at the centre of it's dynamic. The museum collections are now considered to be in service of society and its development. In the field of museums studies, a current was created, based on the social model of disability, believing that museums have the potential to combat inequality and social exclusion of disabled people. All over the world, activities arise in museums seeking to include disabled audiences, by offering specific programmes. Portugal, immersed in this context, has implemented some initiatives for the establishment of accesses. However, there remains a distance that hinders the participation of disabled people in the museum space.

With this research work, it is intend to meet all the complexity that has involved the inclusion of disabled audiences in art museums, or through the analysis of different kinds of access, either by understanding the place of disabled people in todays society and in the past. To achieve this, three case studies, with groups of people with intellectual and visual disabilities, and the Deaf community, were conducted through visits to exhibitions in CAMJAP and Gulbenkian Museum. The personal record of the author has shaped this analysis, allowing compromising the potential of museums in improving their lives and its contributions to the social harmony.

**Palavras-chave: Acessibilidades; Estudos da Deficiência; Museu Pós-moderno;
Museus Inclusivos; Públicos com deficiência/incapacidade;**

Key words: Accessabilities; Disabled audiences; Disability Studies; Inclusive Museums; Post-modern museum;

LISTA DE ACRÓNIMOS

AAIDD - *American Association on Intellectual and Developmental Disabilities*

APS - Associação Portuguesa de Surdos

APD - Associação Portuguesa de Deficientes

CAMJAP - Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão

CERCICA - Cooperativa para a Educação e Reabilitação de Cidadãos Inadaptados de Cascais

CIF - Classificação Internacional de Funcionalidade

CRPG - Centro de Reabilitação Profissional de Gaia

CNRIPD - Conselho Nacional para a Reabilitação e Integração das Pessoas com Deficiência

DGPC - Direção Geral do Património Cultural

DPI - Disabled People's International

FENACERCI - Federação Nacional de Cooperativas de Solidariedade Social

FRMS - Fundação Raquel e Martin Sain

ICOM - *The International Council of Museums*

INE - Instituto Nacional de Estatística

INR - Instituto Nacional para a Reabilitação

LGP- Língua Gestual Portuguesa

MOMA - *Museum of Modern Art*

OMS - Organização Mundial da Saúde

PAIPDI - Plano de Ação para a Integração das Pessoas com Deficiência ou Incapacidade

RCMG - Research Centre for Museums and Galleries

SNR - Secretariado Nacional de Reabilitação

SNRIPD - Secretariado Nacional para a Reabilitação e Integração das Pessoas com Deficiência

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UPIAS - *Union of the Physically Impaired Against Segregation*

AGRADECIMENTOS

Ser filha de uma pessoa deficiente tornou inevitável a decisão de me dedicar ao estudo da deficiência, enquanto tema de investigação. Na minha história pessoal, pude reconhecer as experiências quotidianas das pessoas cegas, incrustadas em esconderijos, onde preconceito e o estigma fazem parte das suas vidas sociais. Produto dessa cultura, muitas vezes me questioneei “porquê o meu pai?”, ou fui levada a camuflar essa condição para o resto das pessoas, com receio de ser objeto de questionamentos ou de compaixão. Constatei que, até cegar, o único apoio que tivera era o da medicina, com notícias sempre perturbadoras. A mudança radical, foi quando passou a ter apoio social e ter de falar pela primeira vez com outras pessoas que, tal como ele, também eram cegas. Ao mesmo que tempo que o meu conhecimento ia aumentando nos estudos da deficiência, no decorrer do meu percurso académico, também o meu pai, num outro lugar, ao seu próprio ritmo e, na sua auto-consciência, começou a valorizar a sua deficiência. Gradualmente as palavras, “se eu visse...” ou “quando eu ainda via...” iam sendo substituídas por “ nós - os cegos...”. Às vezes não percebia essa expressão, julgando até que seria uma forma de auto-exclusão ou de diferenciação. Hoje percebo o quão estava errada: esta seria não mais do que uma expressão de orgulho na sua identidade. Vivemos dois percursos diferentes nos trilhos da deficiência: o meu pai na primeira pessoa e eu na sua proximidade, afeta à minha condição de filha, desbravei um outro caminho nos meandros dos estudos académicos. O meu maior agradecimento é para o meu pai, pois foi com ele que mais aprendi acerca da deficiência ou da incapacidade, sobretudo, na lógica social que esta questão acarreta.

Ao meu querido Luís, agradeço os momentos em família, mais especiais com o nosso querido Tiago. À querida Cristina, a amizade e companheirismo, pelos momentos preciosos que emprestou à experiência solitária do trabalho de um investigador.

Ao meu estimado orientador, Fernando António Baptista Pereira, pelo seu suporte fundamental, suas sugestões, confiança e incentivos. A todos os profissionais, instituições e participantes envolvidos nos estudos de caso, representados por: FENACERCI - Sandra Marques; Cercica - Daniela Gomes; FRMS - Carla Brás; APS - Mariana Monteiro; Museu Gulbenkian - Rosário Azevedo; CAMJAP- Margarida Vieira,

Miguel Horta e Susana Gomes da Silva; António Júlio Cabral, por todo empenho e tempo dedicado. A todos os profissionais de museus, ou outros profissionais ligados ao tema da inclusão e acessibilidades, que me receberam e prestaram esclarecimentos nas suas instituições em Portugal, Brasil, Argentina, Estados Unidos da América e Inglaterra.

Agradeço à Fundação para a Ciência e Tecnologia pelo significativo apoio que concedeu a este projeto através da bolsa que me foi atribuída e das facilidades complementares para viagens de estudo.



Bolsa de Investigação com a referência SFRH / BD / 65295 / 2009 financiamento
comparticipado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do MEC.

Ao meu filho Tiago

com amor

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

1. Problemáticas, objetivos e metodologia de pesquisa.....	27
2. Plano da tese.....	35

PARTE I. OS MUSEUS E A DEFICIÊNCIA/INCAPACIDADE: QUE RELAÇÕES E IMPACTOS

Capítulo 1. A Deficiência/Incapacidade: para uma Abordagem Social da Diversidade

1. Perspetivas da deficiência/incapacidade no contexto internacional	43
1.1. O processo histórico-social da deficiência/incapacidade.....	43
1.2. Os modelos em análise:	
a) do modelo médico ao modelo social.....	47
b) o terceiro modelo: o modelo biopsicossocial.....	52
1.3. A deficiência/incapacidade no contexto atual - dos anos 1990 à atualidade.....	56
1.4. Perspetivas da deficiência/incapacidade em Portugal.....	64
1.4.1. O contexto atual.....	64
1.4.2. Os dados estatísticos nacionais.....	71
2. Deficiência ou incapacidade? Repensar o significado da <i>deficiência</i>	78
2.1. A representação cultural da deficiência/incapacidade na sociedade.....	81
2.1.1. As pessoas com deficiência/incapacidade intelectual.....	89
2.1.2. As pessoas com deficiência/incapacidade visual.....	94
2.1.3. As pessoas surdas e a Comunidade Surda.....	102

Capítulo 2 – Os Museus e a Deficiência/Incapacidade sob o Signo Social

1. O museu pós - moderno: novas funções e perspetivas sociais da museologia...111	
1.1. A hegemonia dos públicos.....	111
1.2. Os museus e a responsabilidade social.....	123
2. As acessibilidades em museus.....	142
2.1. O que é o acesso? Para uma definição de conceitos.....	142
2.2. Os diferentes níveis de acessos: proposta para um modelo de acessibilidades em museus.....	154
2.2.1. A acessibilidade física.....	155
2.2.2. A acessibilidade de informação.....	163
2.2.3. A acessibilidade atitudinal.....	186
2.3. Os “Programas de Acesso” para públicos com deficiência/incapacitados. Práticas internacionais.....	203

2.4. Os museus e os acessos para públicos com deficiência/incapacitados em Portugal.....	222
--	-----

PARTE II. ESTUDOS DE CASO: ESTRATÉGIAS INCLUSIVAS APLICADAS NO CENTRO DE ARTE MODERNA E NO MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN

Capítulo 1 – A Fruição e a Prática por parte das Pessoas com Deficiência/Incapacidade Intelectual. “Estou a Adorar a Minha Vida!”.

1. A estratégia desenvolvida: o contato com as instituições e pessoas com deficiência/incapacidade intelectual, proposta de um percurso e instrumentos multissensoriais de acesso.....	247
2. Um dia no museu. A experiência desenvolvida com pessoas com deficiência/incapacidade intelectual e seus resultados.....	264

Capítulo 2 – A Fruição e a Prática por parte das Pessoas com Deficiência/Incapacidade Visual. “[Ir Ao Museus] Fez-Me Lembrar Quando Ainda Via...”

1. A estratégia desenvolvida: o contato com as instituições e pessoas com deficiência/incapacidade visual, proposta de um percurso e instrumentos multissensoriais de acesso.....	285
2. Um dia no museu. A experiência desenvolvida com pessoas com deficiência/incapacidade visual e seus resultados.....	305

Capítulo 3 – A Fruição e a Prática por parte das Pessoas Surdas. “Acham Que Eu Sou Deficiente?”

1. A estratégia desenvolvida: o contato com as instituições e pessoas Surdas, proposta de um percurso mediado por um guia Surdo.....	331
2. Um dia no museu. A experiência desenvolvida com pessoas Surdas e seus resultados.....	341

CONSIDERAÇÕES FINAIS: Em busca de um museu capacitante.....357

BIBLIOGRAFIA.....381

ANEXOS (volume II)

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1. Quadro comparativo do modelo médico e do modelo social da deficiência.....	52
Quadro 2. Quadro comparativo entre o modelo médico e o modelo biopsicossocial.....	53
Quadro 3. Quadro síntese das ações desenvolvidas pela União Europeia em torno da deficiência/incapacidade na última década.....	63
Quadro 4. Características sociodemográficas da população com deficiência.....	74
Quadro 5. Principais diferenças entre a deficiência intelectual e a doença mental.....	92
Quadro 6. Inclusão social e o museu: impacto e processo.....	136
Quadro 7. Modelo de acessibilidades em museus.....	155
Quadro 8. Esquema relativo à figura do coordenador das acessibilidades em museus: funções e benefícios.....	240

INTRODUÇÃO

Notas: Optou-se por não traduzir as citações dos autores estrangeiros, de modo a respeitar o seu conteúdo e estilo.

Realça-se que os nomes dos participantes nos estudos de casos foram alterados, com exceção dos profissionais envolvidos.

As referências bibliográficas seguem o sistema Autor-Data do *Chicago Manual of Style*, o mesmo que é utilizado em algumas publicações científicas, como na revista *Midas - Museus e Estudos Interdisciplinares* (cf. <http://revistamidas.hypotheses.org>).

1.1- Problemáticas, objetivos e metodologia de pesquisa

Em 1948, a Assembleia Geral da Nações Unidas criou a *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, um documento que descreveu os direitos base que deveriam ser considerados alienáveis, incluindo o direito à comunidade - indispensável ao livre desenvolvimento da personalidade, à fruição cultural e artística, à igualdade de direitos¹. No anos 80 do século XX, o modelo social da deficiência tornou-se o instrumento concetual fulcral para o desenvolvimento da prática da inclusão social. Este modelo, desenvolvido por pessoas com deficiência/incapacitadas, em oposição ao modelo médico da deficiência dos anos 60, teve como principal objetivo denunciar as desigualdades e a exclusão social, que acompanhava o quotidiano das vidas das pessoas com deficiência/incapacitadas. Como tal, conferiu um novo sentido à deficiência, na responsabilização da sociedade em geral e dos seus diversos agentes, na consagração de situações incapacitantes. Nos fundamentos deste modelo, coube à sociedade o dever de sofrer alterações, através da eliminação das barreiras arquitectónicas, comunicacionais e atitudinais, na aceção de que são estas que previnem a participação igualitária na vida em comunidade e não propriamente as características biológicas e as funções do corpo de cada indivíduo com deficiência.

No campo da terminologia inglesa, também este modelo defende a alteração do uso da palavra “deficiência”, proposta pelo modelo médico, centrada nas funções e características biológicas individuais, em comparação com a generalidade das pessoas, para propor a sua substituição pela palavra “incapacidade”, considerando que as pessoas se tornam incapacitadas, pelo contexto social em que se encontram inseridas face à sua deficiência. Assim, sugere o uso do termo “pessoas incapacitadas” - ou seja, em inglês “*disabled people*”², para reforçar essa mesma ideia, recusando os termos deficiência - ou seja, em inglês, “*impairment*”³ ou “pessoas com incapacidades”, em inglês, “*people with disabilities*”⁴ considerando que estes termos podem insinuar que a incapacidade é

¹ (cf. <https://dre.pt/comum/html/legis/dudh.html>).

² Tradução da autora.

³ Tradução da autora.

⁴ Tradução da autora.

algo que lhes pertence e não algo criado pela sociedade. Em Portugal, não há um consenso sobre o uso dos termos, “deficiência” ou “incapacidade”, que permita distinguir diferenças nominais no uso do modelo médico e do modelo social. Assim, importa sublinhar que, ainda que o modelo social da incapacidade seja o convergente com a nossa linha de pensamento, e uma das bases conceituais para desenvolvimento desta investigação, ao longo da tese privilegia-se o uso simultâneo dos dois termos “pessoas com deficiência/incapacitadas”, para se agregarem os princípios do modelo social, ao mesmo tempo que se refletem particularidades próprias no uso dos termos em relação aos países de língua inglesa. No que se refere aos dados atuais sobre a deficiência/incapacidade, a OMS estima que mais de um bilião de pessoas vivem com algum tipo de deficiência/incapacidade, representando cerca de 15% da população mundial - com base nas estimativas de 2010 da população global (OMS 2011, 269). De acordo com a Comunicação da Comissão Europeia *Estratégia Europeia para a Deficiência 2010-2020*, na União Europeia, uma em cada seis pessoas tem uma deficiência/incapacidade - que varia de leve a grave, o que pode significar que cerca de 80 milhões de pessoas têm maior susceptibilidade de estarem impedidas de participar plenamente na sociedade e na economia europeia devido às barreiras ambientais e atitudinais. Segundo o mesmo, a taxa de pobreza para as pessoas com deficiência/incapacitadas é 70% mais elevada do que para a população em geral, consequência das desigualdades sociais, nomeadamente do acesso limitado ao emprego e à educação⁵. A *Carta dos Direitos Fundamentais*⁶ da União Europeia declara no artigo 1º que “[a] dignidade do ser humano é inviolável. Deve ser respeitada e protegida”. No artigo 21º proíbe a discriminação em razão da deficiência e no artigo 26º “ (...) reconhece e respeita o direito das pessoas com deficiência a beneficiarem de medidas destinadas a assegurar a sua autonomia, a sua integração social e profissional e a sua participação na vida da comunidade”⁷. Também a *Convenção Sobre os Direitos das Pessoas com*

⁵ (cf. <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/ALL/?uri=CELEX%3A52010DC0636>).

⁶ A *Carta dos Direitos Fundamentais* reconhece um conjunto de direitos pessoais, cívicos, políticos, económicos e sociais dos cidadãos e residentes na União Europeia. Foi formalmente adoptada em Nice, França em dezembro de 2000, pelo Parlamento Europeu, pelo Conselho Europeu e pela Comissão Europeia e alterada e proclama pela segunda vez em dezembro de 2007.

⁷ (cf. <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2010:083:0389:0403:pt:PDF>).

*Deficiência*⁸ estabelece como princípios gerais no artigo 3º a “participação e inclusão plena e efectiva na sociedade”, assim como, “o respeito pela diferença e aceitação das pessoas com deficiência como parte da diversidade e humanidade”. Ainda no artigo 30º reconhece “o direito de todas as pessoas com deficiência a participar, em condições de igualdade com os demais, na vida cultural” e a adoção de medidas adequadas para garantir o acesso ao material cultural em formatos acessíveis e o acesso a locais destinados a atividades ou serviços culturais como museus e a monumentos e locais de importância cultural nacional. No artigo 9º reconhece a necessidade de serem asseguradas às pessoas com deficiência “ (...) o acesso, em condições de igualdade com os demais, ao ambiente físico, ao transporte, à informação e comunicações”, incluindo a identificação e eliminação de obstáculos e barreiras à acessibilidade⁹.

Neste sentido, e sob um olhar atual, considera-se que o início do século XXI foi marcante no que diz respeito às políticas prioritárias da agenda europeia no campo da inclusão social. Para o efeito, foram postas em prática várias medidas e planos de acção, que tanto contribuíram para a mudança legislativa, como para aumentar o nível de sensibilização dos diversos agentes sociais. Um pouco por todo o mundo, e também em Portugal, propagaram-se as iniciativas destinadas a promover o acesso à arte por parte das pessoas com deficiência/incapacitadas. Imersos no movimento inclusivo, profissionais dos museus, arquitetos, curadores, artistas e educadores vêem-se na urgência de incluir o público com deficiência/incapacitado nos diferentes contextos em que a expressão artística se desenvolve e se manifesta. No que se refere aos museus, o significado da inclusão social tem sido interpretado à luz de novos desafios, e considerado uma oportunidade para a criação de novas práticas (Sandell 2007), traduzindo-se na criação de novas relações entre museus e os seus públicos, nomeadamente no exercício de novas funções sociais que têm como objetivo responder aos desafios colocados por esse modelo inclusivo. Entretanto, e com clarividência dessa

⁸ A *Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência* foi adoptada na Assembleia Geral das Nações Unidas em Nova Iorque em 2006 e entrou em vigor em Março de 2008. Portugal, foi um dos 127 países que aprovou este documento, assinando-o na Assembleia da República a 30 de Março de 2007. A *Convenção* assume-se dentro de um marco legislativo no que diz respeito à proteção dos cidadãos com deficiência e incapacidades, indo para além das medidas da não discriminação, ao introduzir um novo modelo que responsabiliza toda a sociedade pela criação de condições que garantam o cumprimento dos seus direitos fundamentais.

⁹ (cf. <http://www.inr.pt/content/1/1187/convencao-sobre-os-direitos-das-pessoas-com-deficiencia>).

necessidade, parece não haver consenso, por parte da comunidade museal, sobre o que deve ser feito para realizar essa verdadeira inclusão. Se, desde o início do século XXI, as conduções legislativas desenvolvidas têm vindo a acentuar, essencialmente, a atenção focalizada para as questões da acessibilidade por parte dos museus, tem se verificado que este terreno se distancia, em larga escala e em termos práticos, do desenvolvimento da verdadeira inclusão e de um trabalho voltado para os públicos pertencentes às minoria sociais. Efetivamente, ainda prevalece a desigualdade de acessos para as pessoas socialmente excluídas, embora se reconheça, que o crescente interesse por melhorar o acesso físico e sensorial às pessoas com deficiência/incapacitadas tenha caracterizado a criação de diversas práticas e iniciativas desenvolvidas pelos profissionais de museus. Apesar disso, estas práticas e iniciativas, que se traduzem no desenvolvimento de programas “acessíveis” ao nível prático, e no debate ou na elaboração de guias práticos ao nível teórico, têm colocado em relevo a emergência de um controverso campo de estudo no âmbito dos públicos com deficiência/incapacitados em museus: o aumento da sensibilização, que se tem verificado, trouxe agregado o aumento das *boas intenções* no espaço do museu, por vezes verificada na consulta a curto termo de pessoas com deficiência/incapacitadas, com o objetivo de conhecer os seus pontos de vista e opiniões acerca de determinadas questões de acesso. Porquê então, estas práticas se mantêm no âmbito fragmentário, caracterizadas pela fraca afluência de públicos com deficiência/incapacitados, e com resultados pouco satisfatórios ao nível do impacto e da efetivação de uma real inclusão dentro do espaço museal? Esta questão levou a outras indagações, na busca por refletir acerca do impacto da inclusão social das pessoas com deficiência/incapacitadas, que marcam o panorama museal da atualidade e a condução desta pesquisa:

- qual a função do museu no desenvolvimento pleno das pessoas com deficiência/incapacitadas?
- quais os problemas que dificultam o trabalho dos museus no que concerne ao acesso de públicos com deficiência/incapacitados?
- quais as metodologias que permitem tornar a coleção de arte de um museu acessível ao público com deficiência/incapacitados?

- que género de museus se procuram desenvolver, para os públicos conhecidos ou para todos? E os públicos desconhecidos?
- quais são as consequências do impacto das políticas europeias sobre a inclusão social na dinâmica dos museus nacionais?

Como objectivo geral pretendeu-se compreender o papel dos museus com coleções de artes plásticas na construção de uma sociedade inclusiva, e em especial, refletir sobre o modo como o conceito de responsabilidade social se pode relacionar com a sua ação, para que ocorra um maior fortalecimento nas relações entre pessoas com deficiência/incapacitadas e os museus. Sob a perspetiva da ideia de um museu como agente de comunicação, a presente investigação procurará privilegiar, a conceção de um museu enquanto espaço ideal para responder criativamente aos desafios sociais, como também enquanto espaço de representação dos novos valores da sociedade contemporânea, que sirvam de paradigma na abordagem de determinados assuntos. Nesse sentido, procurou-se aprofundar teoricamente uma via, relacionada com a ideia de um museu para o século XXI, no seio de uma nova cultura em emergência, não somente interessada pelo objecto artístico mas também pelo Homem. Isto é, a ideia de um museu como verdadeiro serviço público ao serviço da comunidade, capaz de dar resposta aos desafios sociais da atualidade, em constante mutação. A ideia tradicional de museu será aqui questionada.

Por outro lado, e noutro ponto de partida, a metodologia utilizada na segunda parte da tese é desenvolvida a partir de estudos de caso, onde dois campos, no âmbito da deficiência/incapacidade, serão abordados: a deficiência/incapacidade intelectual e a deficiência/incapacidade visual e, também, a comunidade Surda, através da preparação de visitas guiadas realizadas no CAMJAP e no Museu Gulbenkian. O contato com as pessoas com deficiência/incapacitadas e com a comunidade Surda fez-se através das associações suas representantes, como a CERCICA, a FRMS e a APS, tendo em vista o exercício de uma experiência prática em contexto museal. A partir da seleção de algumas obras em exposição nos museus, pretendeu-se proporcionar uma experiência de reflexão em torno das mesmas, mas também, no caso dos públicos com deficiência/incapacidade intelectual e visual, uma experiência no âmbito do “fazer artístico”¹⁰, com

¹⁰ Expressão usada pela arte-educadora Ana Mae Barbosa no âmbito da sua “proposta triangular” para a apreciação da obra de arte (cf. Leão 2003).

o objetivo de analisar um outro processo de mediação entre a obra e as pessoas com deficiência/incapacitadas e, ao mesmo tempo, abrir um espaço para a ampliação da prática museal. A ação no contexto museal, indicará propostas de atividades e os recursos utilizados, as reações e opiniões dos participantes perante essa atividade, e as conclusões da mesma, assentes no registo pessoal da autora. Torna-se fulcral mencionar algumas problemáticas que instigaram primariamente a abordagem perante cada grupo: no caso da deficiência/incapacidade intelectual, procurou-se desbravar as relações existente entre as práticas criativas desempenhadas nas oficinas do museus de arte, que levassem à experiência estética, e a prática da arte terapia - menos relativa ao propósito museal; no caso da deficiência/incapacidade visual, procurou-se indagar qual seria o verdadeiro caminho que levasse ao acesso estético de uma obra de arte, já que nem sempre o acesso físico ao museu ou o acesso tátil da obra de arte conduzem a esse ensejo; no caso da comunidade Surda, procurou-se compreender a importância do acesso ao museu, por via da LGP, já que nenhum canal perceptivo estaria bloqueado a este género de público, de forma a impedir o acesso estético da obra de arte. No final de cada atividade, os participantes dos estudos de caso foram convidados a responder a um questionário, de modo, a ser comprometida a sua opinião no desenvolvimento deste estudo.

Efetivamente, julga-se que esta forma de estudar a deficiência/incapacidade no contexto museal foi sinceramente adequada. Alguns investigadores dedicados aos estudos da deficiência/incapacidade, sobretudo nos anos 1990, influenciados pelo modelo social da deficiência, vão-se interessar por perceber quais as barreiras que historicamente têm levado à exclusão social das pessoas com deficiência/incapacitadas. Exemplo disso, são os estudos de académicos com deficiência/incapacitados, de Oliver¹¹, argumentados pela ideia de que as metodologias de pesquisa sobre a deficiência/incapacidade foram constantemente direcionadas para marginalizar e oprimir as pessoas com deficiência/incapacitadas. O autor, denunciou a prevalência do poder do investigador não deficiente/incapacitado sobre as pessoas com deficiência/incapacitadas, em projetos na

¹¹ O autor publica nos anos noventa três obras de referência: Oliver, M. 1990. *The politics of Disablement*, London: MacMillan; Oliver, M. (Ed.). 1991. *Social Work, Disabled people and Disabled Environments*, London: J. Kingsley. Oliver, M. 1996. *Understanding Disability: from theory to practice*, London: MacMillan. Actualmente é professor da disciplina *Disability Studies* na *University of Greenwich* em Londres, Reino Unido.

área das ciências sociais, cujo objetivo da investigação não seria melhorar as suas condições de vida, ou tão pouco questionar a sua exclusão na sociedade. Pelo contrário, pretendiam somente ir ao encontro de respostas para as suas prioridades. Neste caso, não seria reconhecido qualquer benefício tangível para as pessoas com deficiência/incapacitadas que participavam na pesquisa, sendo do domínio completo do investigador o controlo da investigação, sua interpretação e definição dos resultados. Também, autores como Peers (Peers *et al.* 2003, 1-2), consideraram ter havido, nos últimos anos, no âmbito das relações desencadeadas entre os estudos dos museus e das pessoas com deficiência/incapacitadas, mudanças nas relações entre a instituição museal e as comunidades de onde as suas coleções têm origem. Essas relações que passaram de uma direção, isto é, a do museu enquanto autoridade institucional destinado aos públicos dominantes da sociedade, como os especialistas ou o público em geral, para serem um processo de duas vias, caracterizado por uma mudança nas relações de poder entre museus e comunidades. Segundo os autores, essas alterações assentaram em novas formas de pesquisa e de relacionamentos, tendo como base a partilha de conhecimentos e de poderes, para satisfazerem os interesses de ambas as partes. Este processo de partilha é, de facto, uma das mais importantes práticas, que marcam o campo da museologia, no tratamento dos públicos sub-representados. Como James Clifford notou, se os museus não avançarem para além da consulta, vão continuarem a ser entendidos como paternalistas por aqueles que têm sido alvo de condescendência e de exclusão (Clifford 1997, 208, cit. por Peers *et al.* 2003, 2). No entanto, passados cerca de vinte anos desde a publicação dos seus primeiros estudos, os argumentos que Oliver evocara, como factor predominante para a prevalência da falta de acessos das pessoas com deficiência/incapacitadas às instituições culturais, continuam atualmente em vigência (Hollins 2010). Exemplo disso, continua a ser o seu afastamento nas decisões chave em termos das políticas educacionais e culturais empreendidas pelos museus. Na realidade, o estabelecimento das relações entre os museus e pessoas com deficiência/incapacitadas acontece, globalmente e, frequentemente por uma só via, através de pesquisas fragmentadas, com propósitos curatoriais ou como meio de obtenção de informações, no âmbito de iniciativas educativas para o desenvolvimento de públicos. Na maioria das situações estas relações caracterizam-se por uma breve consulta, a curto prazo,

estritamente focalizada na criação de acessos físicos. Neste caso, a aproximação entre os museus as pessoas com deficiência/incapacitadas, privilegia as prioridades, preocupações e interesses decididas pelos primeiros, raramente se baseando em princípios e práticas igualitárias, e no “empoderamento”¹² das pessoas com deficiência/incapacitadas. No âmbito desta investigação, e tendo como referência o contexto português, que perspectivas podem ser apontadas que viabilizem a mudança deste paradigma? Efetivamente, esta preocupação pela criação de acesso físico, ou pelas barreiras arquitectónicas, para os públicos com deficiência/incapacitados, que é, sobejamente, a preocupação que mais se verifica nos museus que se interessam por esta problemática, tem sido questionada por autores como Murphy:

“The greatest impediment to a person’s taking full part on his society are not his physical flaws, but rather the issues of myths, fears, and misunderstandings that society attaches to them” (Murphy 1997, 113, cit. por Smith *et al.* 2001, 72).

Esta noção remete esta pesquisa para um campo de ação que se direciona para outras formas de acesso, relacionadas com a interação do indivíduo e o ambiente social ao nível da comunicação e das atitudes, mas também com a mudança de prioridades no enquadramento das acessibilidades por parte dos museus. Conscientes de que a construção de um relacionamento entre os museus e os públicos sub-representados, e neste caso concreto, as pessoas com deficiência/incapacitadas, varia de acordo com o grau de compromisso e de envolvimento, por objetivos e pela longevidade; esta pesquisa irá partir de um contato a curto prazo com os públicos em questão, embora não assente na sua mera consulta pela natureza das atividade realizadas a propósito dos estudos de caso. Por isso, espera semear as raízes de um futuro relacionamento entre as pessoas e instituições envolvidas em todo o processo. Com esta ação, julga-se poder abrir novas perspectivas no modo como as relações entre museus e públicos com deficiência/incapacitados possam ser desenhadas, tendo consequências em ambas as partes. Esta será uma via, para incluir as pessoas com deficiência/incapacitadas no processo de pesquisa, ainda que, numa atividade singular, poderá sensibilizar os

¹² Termo frequentemente utilizado para traduzir o palavra de origem inglesa “empowerment” em referência inclusão de pessoas com deficiência. Autores de origem latina, como Aznar (Aznar *et al.* 2006) e Sasaki (Sasaki 2006) sugerem os termos de fortalecimento, potenciação e capacitação como uma boa tradução deste conceito. Com efeito, essa sugestão será aceite na presente investigação, sempre que se recorra à palavra “empoderamento”.

profissionais dos museus envolvidos e os participantes para a questão da inclusão dos públicos não habituais em museus de arte. Na verdade, considera-se que esta ação constituirá uma dupla vantagem: para o investigador que aumentará o seu conhecimento relativo às questões da deficiência/incapacidade no contexto museal e, para os participantes, que podem aumentar o seu nível de conhecimento em relação à arte e, provavelmente, beneficiarem de uma experiência única nos âmbito das suas oportunidades de vida. Ou seja, aquilo que foi considerado um dos princípios básicos na prática da “pesquisa emancipadora”, no âmbito dos estudos da deficiência/incapacidade em ciências sociais e humanas (Hollins 2010). Claramente que o objetivo final, desta pesquisa, se prende pelo desejo de se alterar uma determinada realidade social. Na verdade, em tudo se crê, que as portas de um museu capacitante só serão abertas, por via da transformação social.

2. Plano da tese

Para dar conta da forma como se processa a dicotomia entre a incapacidade/capacidade, no que se refere às questões da deficiência, acessibilidade e inclusão em museus, a nível internacional e nacional, este trabalho estrutura-se em cinco capítulos, agrupados em duas partes.

Na primeira parte, essencialmente teórica, aprofundaram-se as relações entre a percepção histórica e atual das pessoas com deficiência/incapacitadas e os museus, bem como os seus possíveis impactos. No capítulo I, colocou-se em evidência a influência dos fatores socio-culturais na criação de situações de desigualdade e de exclusão social nas pessoas com deficiência/incapacitadas e na comunidade Surda através de uma abordagem ao modelo social da deficiência. Demonstrou-se a existência de um paradigma, implícito nas relações entre pessoas com e sem deficiência/incapacitadas, sugerido pelo “modelo da tragédia pessoal”, que torna relutante uma visão favorável sobre a deficiência/incapacidade. Foram abordados, separadamente e genericamente, algumas características e problemáticas tecidas em torno das pessoas com deficiência/incapacidade intelectual, visual e da comunidade Surda, de forma a compreender a questão identitária associada ao tema da deficiência/incapacidade sob a perspectiva

social. No capítulo 2, procurou-se refletir sobre as transformações processadas nos fundamentos da instituição museal, que desde a década de cinquenta do século XX, até à atualidade, têm preconizado novas funções de âmbito social. Assim, a ideia principal oriunda da *nova museologia*, reclama um papel concreto no desenvolvimento da sociedade e nas suas problemáticas em agenda, como, atribuir uma função primordial ao seu público, também ele ativo na construção do conhecimento. Sob este signo, procurou-se alocar o desenvolvimento de novas relações entre os museus e os públicos com deficiência/incapacitados.

A segunda parte, desenvolvida a partir de uma componente prática, procurou analisar e refletir sobre metodologias de acesso aos museus desenvolvidas pela autora como três estudos de caso desenvolvidos no CAMJAP e no Museu Gulbenkian com grupos de pessoas com deficiência/incapacidade intelectual e visual, e da comunidade Surda. No capítulo 1, o estudo de caso desenvolvido em parceria com a CERCICA, refletiu sobre o modo como a participação dos públicos com deficiência/incapacitados se processou a partir de visitas à exposição permanente e da realização de trabalhos práticos na oficina do museu. Tornou evidente a inexistência de diferenças consideráveis entre os participantes mais e menos autónomos e a utilidade de materiais didáticos como forma de apoio às dificuldades de comunicação, por vezes subjacentes. Também realçou o modo como aquele momento contribuiu para a criação de sentimentos de felicidade, por parte daqueles participantes. No capítulo 2, o estudo de caso desenvolvido em parceria com a FRMS, abordou algumas formas de participação dos públicos com deficiência/incapacidade visual no contexto de um museu de arte visuais, a partir da análise de três obras de arte e da execução de trabalhos criativos na oficina do museu. Refletiu o modo como as pessoas com deficiência/incapacidade visual têm tido o acesso negado às artes visuais, indo contra os seus desejos e motivações. Sublinhou formas válidas de incluir este público em museus de artes visuais sem recurso exclusivo a materiais táteis, questionando esta forma de acesso comumente proporcionada. Demonstrou que a perceção visual em nada impede a aquisição de uma verdadeira experiência estética em torno da obra de arte. No capítulo 3, o estudo de caso desenvolvido com pessoas Surdas, em parceria com a APS e um mediador Surdo, refletiu sobre a importância da presença de funcionários surdos na promoção de atividades para esta comunidade, especialmente

no fortalecimento da construção identitária da comunidade Surda. Também serviu para tornar evidente o modo como este grupo se têm distanciado do paradigma da deficiência/incapacidade, o que influencia o modo de estabelecer as relações e o desenvolvimento de estudos subordinado a este público.

Por último, apresentam-se as conclusões, tendo em conta o enquadramento teórico e os resultados da experiência prática, para tecer os fundamentos da inclusão social da pessoa com deficiência/incapacitada, à luz do pensamento museológico contemporâneo. Analisam-se os modos como a instituição museal pode contribuir para a aquisição de incapacidades ou para o desenvolvimento de capacidades em torno das pessoas com deficiência, apontando pistas para a construção de novos princípios e para a realização de novas práticas.

PARTE I

**OS MUSEUS E A DEFICIÊNCIA/INCAPACIDADE: QUE
RELAÇÕES E IMPACTOS**

Capítulo 1.

A Deficiência/Incapacidade: para uma Abordagem Social da Diversidade

1. Perspetivas da deficiência/incapacidade no contexto internacional

1.1. O processo histórico-social da deficiência/incapacidade

A importância de um enquadramento histórico-social da deficiência/incapacidade para o estudo da inclusão de pessoas com deficiência/incapacitadas em museus torna-se fundamental na perspetiva desta investigação, como forma de relacionar as práticas sociais de hoje com a herança do passado. De facto, esse enquadramento histórico acarreta uma grande influência no modo como a deficiência/incapacidade se traduz no conjunto dos valores coletivos da atualidade. Compreender o processo histórico pelo qual se atribuíram naturalmente limitações de atividade e de participação social às pessoas com deficiência/incapacitadas, comprometendo-as numa lógica de inferioridade e de exclusão social, contribuirá, também, para compreender o adiamento, ou a fraca importância atribuída, para a necessidade de uma organização social inclusiva. Assim, considera-se que a história das pessoas com deficiência/incapacitadas é parte importante na história das desigualdades sociais. É sobejamente sabido que, desde a herança do passado, as pessoas com deficiência/incapacitadas raramente foram vistas como iguais membros da sociedade, situando-se geralmente na periferia, e limitando-se a sua participação por padrões de normalização e por padrões económicos (Barnes *et al.* 2005). Sob o ponto de vista social, não há dúvidas que o significado da deficiência/incapacidade tem oscilado no modo como se traduziu no conjunto dos valores coletivos. O preconceito e a discriminação foram dois conceitos negativos, atuantes enquanto pilares elementares na produção de desigualdades entre as pessoas com e sem deficiência/incapacidades da vida em sociedade. Desde sempre foi do senso comum a criação de uma imagem ligada à pessoa com deficiência/incapacitada que tanto poderia ir da “personificação do pecado” como a de “super-heróis” que triunfavam sobre a “tragédia” da sua situação de incapacidade. Essa desigualdade foi perspectivada, inicialmente, por Lowenfeld (1975) que considerou que a humanidade abordou a “deficiência” de quatro formas diferentes, de acordo com os distintos períodos na história da inserção social da pessoa com deficiência/incapacitada, nomeadamente, a separação, a proteção, a emancipação e a integração. Ao primeiro período

correspondiam as sociedades ancestrais, que agiam por eliminação ou por veneração, sendo socialmente aceite proceder-se à morte ou ao abandono de recém-nascidos, considerados incapazes de contribuir para a subsistência. Numa sociedade em que o Homem estava profundamente envolvido na luta pela sua sobrevivência, aqueles que eram incapazes de contribuir para a orgânica do coletivo consideravam-se claramente desvalorizados. Também na Antiguidade Grega e Romana, o culto pela beleza e perfeição do corpo, e a importância dada às classes militares, foram elementos chave para as práticas de eugenias e de extinção dos recém-nascidos que não se enquadrassem nesses padrões de beleza e de perfeição. Neste período, importa referir o caso das pessoas surdas, não sendo consideradas seres humanos, uma vez que tinham incompleta uma das condições fundamentais ao ser humano - a oralidade. Esta construção cultural teve como consequência a consideração de que as pessoas surdas eram incapazes de desenvolver determinadas estruturas do pensamento, como o pensamento abstrato. Segundo Lowenfeld (1975), o período de proteção correspondia ao período medieval sobretudo pela via do cristianismo. Se por um lado, o cristianismo assumiu a deficiência/incapacidade como objeto de caridade, com a criação das “leis de proteção aos mais fracos”, por outro, considerou as pessoas com deficiência/incapacitadas como “impuras” ou portadoras de castigos divinos, habitualmente denominadas por “pecadoras”. É no decorrer desta lógica, que as pessoas com deficiência/incapacitadas são submetidas a um estatuto de estigmatização e de dependência continuando-se a discriminar e a limitar as suas funções sociais, que se estenderá até à institucionalização da assistência organizada. Consequentemente, desenvolve-se o modelo de segregação espacial das pessoas com deficiência/incapacitadas. De acordo com o autor, é nos séculos XVIII e XIX que se dá o período de emancipação, caracterizado pelos avanços ocorridos no âmbito da deficiência/incapacidade visual, com a criação, por Louis Braille (1809-1852), de um sistema ortográfico completo e universal destinado a pessoas com deficiência/incapacidade visual (Lowenfeld 1975). Também Denis Diderot, na sua obra *Carta Sobre Os Cegos Para O Uso Daqueles Que Vêem*, publicada pela primeira vez em 1749 (Diderot 2007), procurou explorar a estrutura e a função do mundo interior de um cego e não a deficiência em si, algo que até então nunca acontecera. Tal como os filósofos empiristas da sua época, defendeu que o processo cognitivo tem origem na

experiência dos sentidos, considerando que a forma como as pessoas com deficiência visual utilizam os sentidos para perceber o mundo exterior, resulta de uma experiência sensorial do mundo qualitativamente diferente em relação à de uma pessoa sem deficiência, não de ordem quantitativa, dado que organizam de forma própria os quatro sentidos de que dispõem, tirando o maior partido deles, de modo a obterem uma informação bastante precisa do mundo que as rodeia. No âmbito da surdez, os avanços que ocorrem durante este período, dizem respeito ao reconhecimento das línguas gestuais, como é exemplo o caso francês desenvolvido por Charles Michel de L'Épée (1712/1789) que teve o mérito de desenvolver uma base de comunicação entre as pessoas surdas, e consequentemente desenvolver um sistema de ensino centrado nestas pessoas. A importância que dá ao desenvolvimento das línguas gestuais é reconhecida no seu livro *Instrução dos Surdos-Mudos por Via de Sinais Metódicos* (publicado em 1776) onde esclarece:

“Todo o surdo-mudo enviado até nós já tem uma linguagem (...) Tem o hábito de usá-la e compreende os outros que a fazem. Com essa linguagem, expressa as suas necessidades, desejos, dúvidas, dores, etc. (...) Nós desejamos instruí-los e assim ensinar-lhes francês. Qual é o método mais simples e mais curto? Não seria expressando-nos na sua língua? Adotando a sua língua e fazendo com que ela se adapte a regras claras, não seríamos capazes de conduzir a sua instrução como desejamos?” (cit. por Carvalho 2009, 36).

A influência do seu pensamento revê-se na atualidade, nomeadamente através do modelo bilingue que defende que a base linguística da pessoa surda deve ser a língua gestual - a sua língua natural adquirida de forma espontânea, e a língua oficial do país onde vive, com vista à sua integração social e o acesso à língua escrita e, caso possível, também à língua falada. Em Portugal, o modelo bilingue é relativamente recente, uma vez que foi aplicado nos sistemas de ensino apenas a partir de 1992, e foi consagrado na Constituição da República Portuguesa em 1997¹³.

Em referência ao período da história recente, importa referir a análise histórica elaborada por Lennard Davis em 1995 (cit. por Portugal 2010, 15) ao conceito da “deficiência” estabelecido nas sociedades daquela época. Segundo o mesmo, as palavras

¹³ De acordo com a Constituição da República Portuguesa “na realização da política de ensino, incube ao Estado: Proteger e valorizar a língua gestual portuguesa, enquanto expressão cultural e instrumento de acesso à educação e da igualdade de oportunidade” (Constituição da República Portuguesa, VII Revisão Constitucional. 2005).

para designar "norma", "normal", "normalidade" e "média", surgem nas línguas europeias somente nos meados do século XVIII. Neste caso, o cerne daquilo que seria considerado “normal” passava pela supressão das formas desviantes e pela supressão dos defeitos com vista ao aperfeiçoamento humano. O que significa que estas referências que sustentaram a vida social moderna, nomeadamente a conceção da ideia da deficiência, são construções relativamente recentes, com menos de dois séculos (Portugal 2010, 15). Neste sentido, foi esta conceção moderna que constituiu o pilar na formação do conceito de deficiência do século XX - amplamente apoiada nas ciências biomédicas e nos seus referentes normativos.

Esta interpretação da deficiência/incapacidade vai desencadear, nesse século, aquilo que ficou conhecido como o período de integração. De acordo com Lowenfeld (1975), ocorreu no seguimento de diversos acontecimentos, nomeadamente: a I Guerra Mundial (1914-1918) e II Guerra Mundial (1939-1945) ao causar um elevado número de pessoas com deficiência outrora socialmente integradas. Com o desenvolvimento do Estado-providência, ampliam-se os direitos sociais destas pessoas, com a atribuição de subsídios e de condições que os mantêm fora do contexto laboral, levando à criação de situações de vulnerabilidade e à persistência de situações de exclusão social. Dos avanços ocorridos durante este século, resultaram a proclamação de diversas declarações como a: “Declaração dos Direitos do Homem”, em 1948¹⁴; a “Declaração de Direitos do Deficiente Mental”, em 1971 (Organização das Nações Unidas); a “Declaração dos Direitos das Pessoas Deficientes”, em 1975 (Organização das Nações Unidas); a “Declaração dos Direitos da Pessoa Surda-Cega”, em 1977 (Conferência Mundial Hellen Keller). Em 1981, é designado o “Ano Internacional das Pessoas Deficientes, seguindo-se a “Década Das Nações Unidas para as Pessoas Deficientes” de 1983-1992. Estas iniciativas são, assim, influenciadas pelas noções convencionais da deficiência/incapacidade, numa perspetiva individualista e da reabilitação médica. No entanto, ao mesmo tempo que esta época foi considerada um período de integração, em que muitas pessoas que adquiriram deficiências/incapacidades devido à participação em guerras e foram consideradas heróis nos seus

¹⁴ Esta declaração logo no 1º artigo expressa que “Todos os seres nascem livres e iguais em dignidade e direitos (...)”, Artigo 1º da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, adotada pela Organização das Nações Unidas em 10 de dezembro de 1948. Publicada no *Diário da República*, I Série A, n.º 57/78, de 9 de março de 1978.

países, como aconteceu nos Estados Unidos da América, torna-se fundamental referir um período paralelo ao da integração, o da Alemanha nazista, que submeteu muitas das pessoas com deficiência/incapacitadas a experiências científicas e à prática da eugenia através do extermínio e da esterilização das mesmas. Como Werb apontou, entre janeiro de 1940 e agosto de 1941, mais de 70,000 alemães institucionalizados, devido a doenças mentais ou outras deficiências/incapacidades, foram levados para câmaras de gás e asfixiados por monóxido de carbono. Depois de ter crescido a sensibilização pública por estas mortes causadas, Hitler interrompeu o programa de intoxicação por gases. No entanto, continuaram a ser incrementados nas práticas médicas assassinatos por eutanásia, continuando-se a matar pacientes nos hospitais e em instituições mentais alemãs, através de dietas de fome e de *overdoses*. Entre 1939 a 1945, uma estimativa de 200,000 pessoas com deficiência foram mortas em diversos programas de eutanásia (Werb 2010, 216).

Nos finais dos anos 1960, as organizações políticas e os movimentos sociais constituídos por pessoas com deficiência/incapacitadas vão reivindicar uma nova abordagem à questão da deficiência/incapacidade, rejeitando uma visão individualista, ligada aos cuidados de saúde, à reabilitação e à assistência, ou seja, aquilo que ficou denominado pelo modelo médico da deficiência. A título de exemplo, assinala-se a criação, nos anos 80, da *Disabled Peoples' International* (1981), que adquiriu uma importante função consultiva junto das Nações Unidas em questões relacionadas com a deficiência e a *European Network for Independent Living* (1989). É então que brota um novo paradigma na abordagem às questões relativas à deficiência/incapacidade, entendendo-se a exclusão das pessoas com deficiência/incapacitadas através da organização social e da ação política, ou seja, aquilo que ficou denominado por modelo social da deficiência. Os dois modelos serão objeto de análise e de aprofundamento no próximo ponto apresentado.

1.2. Os modelos em análise:

a) do modelo médico ao modelo social

Diversos autores são unânimes ao considerar que as décadas de sessenta e setenta, do século XX, registaram maiores avanços nas práticas integracionistas que, influenciadas pela construção moderna da ideia da deficiência, apoiou-se no modelo médico da deficiência (Barnes *et al.* 2005, 2010, OMS 2004, Portugal 2010, entre outros). Este modelo médico da deficiência, desenvolvido por pessoas sem deficiência/incapacitadas, centrou-se no paradigma do *deficit* e no seu tratamento, considerando a pessoa com deficiência/incapacitada como sendo doente, incapaz de trabalhar e de exercer as tarefas comuns sem depender de ajuda. Considerou a deficiência/incapacidade como sendo um problema singular do indivíduo, responsabilizando-o por se adaptar, habilitar, ou reabilitar, de modo a satisfazer e a realizar as tarefas estabelecidas pela sociedade em termos profissionais e sociais. Naturalmente que significou a imposição de um esforço unilateral, praticado apenas pelas pessoas com deficiência/incapacitadas e, eventualmente, com o auxílio dos seus familiares ou com o apoio institucional. Durante este período, a sociedade permaneceu alheia a todo o processo implicado na integração da pessoa com deficiência/incapacitada não lhe sendo exigido qualquer forma de esforço na alteração das suas práticas sociais, atitudinais, nos espaços físicos ou na instrumentalização técnica. Com efeito,

“O modelo médico considera a incapacidade como um problema da pessoa, causado directamente pela doença, trauma ou outro problema de saúde, que requer assistência médica sob a forma de tratamento individual por profissionais. Os cuidados em relação à incapacidade têm por objectivo a cura ou a adaptação do indivíduo e mudança de comportamento. A assistência médica é considerada como a questão principal e, a nível político, a principal resposta é a modificação ou reforma política da saúde” (OMS 2004, 21).

Assim mesmo, a voz das pessoas com deficiência/incapacitadas foi célere em apontar que este modelo, acabou por não se focar no seu essencial, ou seja, nas pessoas com deficiência/incapacitadas. Pelo contrário, deu lugar à exclusão, ao esperar da pessoa com deficiência a adaptação em ambientes “normalizados” que, no fundo, solicitavam a sua mudança enquanto pessoa que procurava participar na sociedade, quer através o seu desenvolvimento social, educacional e profissional. Consequentemente, acentuou uma certa resistência, por parte da sociedade em geral, tornando-se inoperante no acolhimento e na aceitação das diferenças individuais. Sob este panorama, e pela existência de formas reais de discriminação, e na falta de respostas adequadas à inclusão

social sustentadas pelo modelo médico, brotou o modelo social. A abordagem da deficiência/incapacidade passa a ser referenciada no âmbito de dois modelos antagónicos. De acordo com a OMS:

“[o] modelo social de incapacidade (...) considera a questão principalmente como um problema criado pela sociedade e, basicamente, como uma questão de integração plena do indivíduo na sociedade. A incapacidade não é um atributo de um indivíduo, mas sim um conjunto complexo de condições, muitas das quais criadas pelo ambiente social. Assim, a solução do problema requer uma acção social e é da responsabilidade colectiva da sociedade fazer modificações ambientais necessárias para a participação plena das pessoas com incapacidades em todas as áreas da vida social. Portanto, é uma questão atitudinal ou ideológica que requer mudanças sociais que, a nível político, se transformam numa questão de direitos humanos. De acordo com este modelo, a incapacidade é uma questão política” (OMS 2004, 22).

Deste modo, o modelo social surge intimamente associado ao ativismo político, inicialmente expresso nos Estados Unidos da América na passagem da década dos anos sessenta para a década de setenta do século XX, e mais tarde, no Reino Unido. Os Estados Unidos que atravessavam um período marcado por grandes perturbações político-sociais geradas pela luta estudantil contra a Guerra do Vietname e, ainda, pelo impacto provocado pelas pessoas que adquiriram deficiências/incapacidades em consequência dessa mesma guerra levou à criação do primeiro “centro para a vida independente”. Este centro surgiu a partir de uma residência universitária, destinada a estudantes, que tinha como objetivo melhorar a qualidade de vida das pessoas com deficiência/incapacitadas, ou seja, a sua integração social fora do domínio dos profissionais da saúde. É então, que por todo o país vão surgindo estes centros, fortemente associados à luta pelos direitos das pessoas com deficiência/incapacitadas. No âmbito deste enquadramento social destaca-se a criação da *American Coalition of Citizens with Disabilities* (Aliança Americana de Cidadão com Deficiência¹⁵) e aquilo que ficou denominado por *Independent Living Movement* (Movimento para a Vida Independente¹⁶) (Portugal 2010, 23). No contexto britânico, salienta-se a criação da *Union of the Physically Impaired Against Segregation* (União de Deficientes Contra a Segregação¹⁷) - UPIAS, em 1974, que congregava várias organizações de pessoas com

¹⁵ Tradução da autora.

¹⁶ Tradução da autora.

¹⁷ Tradução da autora.

deficiência/incapacitadas. O papel desta organização destacou-se pela mudança que adjudicou na conceção em torno da pessoa com deficiência/incapacitada e nas organizações sociais, recusando representar a luta por melhores pensões sociais. Em 1976, a UPIAS publica aquilo que posteriormente constituiu os fundamentos do modelo social da deficiência, nomeadamente, os “Princípios Fundamentais da Deficiência”, que são desenvolvidas em torno do pensamento sobre o modelo social utilizado pela primeira vez por Paul Hunt, em 1966, para denunciar a situação em que viviam as pessoas com deficiência/incapacitadas, de acordo com Portugal (Portugal 2010). O eixo central desta nova visão desemboca na re-significação e separação dos conceitos de *impairment* (deficiência¹⁸) e de *disability* (incapacidade¹⁹), definido-se o primeiro como uma condição biológica, e o segundo, como uma forma de opressão social (Portugal 2010, 24):

“«Impairment»: lacking part of or all of a limb, or having a defective limb, organ or mechanism of the body. «Disability»: the disadvantage or restriction of activity caused by a contemporary social organization which takes no or little account of people who have a physical impairments and thus excludes them from participation in the mainstream of social activities. Physical disability is therefore a particular form of social oppression” (UPIAS, 1976. cit. por Portugal 2010, 25).

A partir destas perspetivas desenvolvidas nos “Princípios Fundamentais da Deficiência” da UPIAS, o novo enquadramento conferido ao conceito da “*disability*” passa a reconhecer as “*disabled people*” (pessoas incapacitadas²⁰) como um grupo que vive em situação de opressão social quer pelos valores implantados, quer pela estrutura organizacional da sociedade:

“In our view it is society which disables physically impaired people. Disability is something imposed on top of our impairments by the way we are unnecessarily isolated and excluded from full participation in society. Disabled people are therefore an oppressed group in society” (UPIAS, 1976. cit. por Portugal 2010, 25).

Face a estas novas e relevantes ações desenvolvidas pela UPIAS, é em 1983 que Oliver - um ativista pelos direitos das pessoas com deficiência/incapacitadas denomina pela primeira vez o conceito de “modelo social da deficiência”, na perspetiva de

¹⁸ Tradução da autora.

¹⁹ Tradução da autora.

²⁰ Tradução da autora.

apresentar uma noção concetual a partir dos obstáculos enfrentados pelas pessoas com diversos tipos de deficiência/incapacidades através de uma visão holística (Portugal 2010, 26). Esta abordagem renovada vem, assim, negar o modelo médico da deficiência, afastando a configuração reabilitacional na forma de encarar a deficiência/incapacidade - que levava à ideia tradicional da pessoa com deficiência/incapacitada enquanto vítima de uma “tragédia pessoal”- para passar a configurar a ideia de pessoa com deficiência/incapacitada como resultado das opressões impostas pela sociedade. Simultaneamente, os contributos de Oliver vão ter repercussões ao nível mundial, ao gerar uma unidade teórica em torno da luta das pessoas com deficiência/incapacitadas. A comprovar essa importância foi o facto dos fundamentos da UPIAS terem sido adoptados pela divisão europeia *Disabled People International* - DPI (Organização Mundial de Pessoas Incapacitadas²¹), fundada em 1981.

Efetivamente, na atualidade é possível reconhecer os dois modelos opostos: o modelo médico da deficiência e o modelo social da deficiência, embora se considere a influência do primeiro na construção do segundo. Numa perspetiva de enquadramento social da história da deficiência, estes dois modelos vão gerar dois períodos distintos: o da integração da pessoa com deficiência/incapacitada que passa a ser relacionado com o modelo médico; e o período da inclusão social da pessoa com deficiência/incapacitada, associado a modelo social (Sassaki 2006). Desta forma, nas práticas sociais relacionadas com a deficiência/incapacidade, o período da integração foi progressivamente dando lugar ao período inclusivo, sendo reconhecido na atualidade e fazendo parte de um dos temas em emergência nos diversos países desenvolvidos e em vias de desenvolvimento. No entanto, não há dúvidas que este é ainda um conceito muito novo no que concerne aos modos de relacionamento perante a deficiência/incapacidade, especialmente por parte das pessoas sem deficiência/incapacidade. O quadro apresentado procede à comparação sumária dos dois modelos em análise:

²¹ Tradução da autora.

	Modelo Médico	Modelo Social
A deficiência é um problema	Pessoal / Individual/ Privado	Social / Coletivo
O eixo da intervenção é	O tratamento médico / A reabilitação	A ação e a integração social
As soluções surgem ao redor da	Intervenção profissional	Responsabilidade individual e coletiva
Adapta(m)-se	A pessoa com deficiência	Os ambientes às pessoas
Registam-se	Os desvios da norma / Os sintomas	Os preconceitos / A discriminação / O incumprimento dos direitos
A ação mas importante é	O cuidado / A cura	A promoção dos direitos humanos

Quadro 1. Quadro comparativo do modelo médico e do modelo social da deficiência (adaptado de Aznar 2008).

Não obstante e, embora seja sobejamente reconhecido o impacto do modelo social na emancipação das pessoas com deficiência/incapacitadas, autores como Portugal identificaram fortes críticas de alguns autores, perante este modelo, apoiados no facto de o modelo social da deficiência insistir nas diferenças físicas e na restrições como sendo inteiramente criadas ao nível social, não tendo em conta as experiências da dor, do sofrimento e da privação, muitas vezes associadas à condição da pessoa com deficiência/incapacitada (Portugal 2010, 28).

b) o terceiro modelo: o modelo biopsicossocial

Como já referido, o modelo médico e o modelo social identificam-se como modelos concetuais para compreender a incapacidade e a funcionalidade. Os dois modelos foram colocados numa posição antagónica - o modelo médico *versus* o modelo social, já que o primeiro expressa uma perspetiva individual, médica e reabilitacional da pessoa com deficiência/incapacitada, e o segundo, relaciona a incapacidade no âmbito coletivo, considerando o ambiente social, o principal problema da pessoa com deficiência/

incapacitada. Ao nível político, o primeiro requer as reformas da política e da saúde, e o segundo, as transformações na abordagem da deficiência/incapacidade remetendo-a para uma questão de direitos humanos.

O aparecimento de um terceiro modelo brota, evidentemente, do reconhecimento das limitações dos modelos anteriores, nomeadamente, nas dificuldades que revelaram no enquadramento do funcionamento humano e nas suas relações com os contextos de vida das pessoas com deficiência/incapacitadas. De acordo com a análise do CRPG, foi a partir de um artigo de Engel - publicado na revista *Science* em 1977, que “a abordagem biopsicossocial tem tentado focalizar o seu objetivo de estudo na compreensão do funcionamento humano, à luz das interações entre as dimensões biológica, psicológica e social” (CRPG *et al* 2007, 35). Nesta perspetiva, Engel propõe uma abordagem sistémica e interdisciplinar na interpretação do funcionamento humano, em que cada sistema (biológico, psicológico e social) pode afectar e ser afetado pelos outros sistemas. O quadro que se segue pretende sistematizar comparativamente o modelo médico com o modelo biopsicossocial:

Modelo médico Modelo fechado e linear	Modelo biopsicossocial Modelo aberto e interacional
A saúde humana é perspetivada privilegiadamente na sua componente biológica.	A saúde resulta da interação complexa entre múltiplos fatores: orgânicos, psicológicos e sociais.
A saúde tem impacto na pessoa.	A saúde tem impacto na pessoa, família, pessoas significativas, comunidade e Estado.
O estado de saúde é passível de ser objeto de diagnóstico e tratamento.	A qualidade de funcionamento humano requer uma abordagem continuada e holística: da prevenção à reabilitação.
Médicos e profissionais da saúde.	Profissionais especializados e todos os atores relevantes para a qualidade do funcionamento humano envolvidos no sistema de relações do indivíduo.
Sistema autónomo centrado em instituições hospitalares.	Sistema aberto e interdependente com a comunidade.

Quadro 2. Quando comparativo entre o modelo médico e o modelo biopsicossocial (adaptado de CRPG 2007).

Esta abordagem “biopsicossocial” é apresentada pela OMS, em 2001, ao propor uma mudança de paradigma na elaboração de uma nova *Classificação Internacional de Funcionalidade* - CIF. Com efeito, em revisão ao documento classificativo anterior, *Classificação Internacional de Deficiências Incapacidades e Desvantagens* (1980), parte de um modelo “puramente médico para um modelo biopsicossocial” que sintetiza num só a integração dos dois modelos opostos para encontrar “uma síntese que ofereça uma visão coerente das diferentes perspetivas de saúde: biológica, individual e social” (OMS 2004, 22). Desta forma a CIF é desenvolvida a partir de 2 dimensões que se interligam e relacionam: a “funcionalidade e a incapacidade” e os “fatores contextuais”. Assim, a primeira dimensão define-se em dois domínios: 1) funções do corpo (fisiológicas ou psicológicas), estruturas do corpo (partes anatómicas) e deficiências (problemas nas funções e na estrutura do corpo); 2) atividades e participação²² (limitações da atividade e restrição na participação nas áreas vitais, desde a aprendizagem básica ou observação, às áreas mais complexas, como interações interpessoais ou de trabalho ao nível individual). A segunda definição, os fatores contextuais, divide-se em 1) fatores ambientais e 2) fatores pessoais. Os primeiros referem-se ao ambiente individual em que o indivíduo se encontra (domicílio, local de trabalho, escola e contato direto com outros indivíduos) e social (estruturas sociais, comunitárias, culturais, leis regulamentos e atitudes que representam impacto nos indivíduos). No fundo, constituem o ambiente físico, social e atitudinal em que se insere a vida das pessoas e a sua condução. São, pois, fatores externos que podem influenciar positiva ou negativamente o seu desempenho, enquanto membros da sociedade. Assim, os “fatores ambientais” concorrem numa ação recíproca com as “funções e estruturas do corpo” e as “atividades e a “participação”. Nesta perspetiva a CIF é clara em sublinhar que as funções do corpo e as características deficiência em si passam a ser elementos fortemente influenciados por factores pessoais e ambientais, reconhecendo-se que a incapacidade é,

²² Segunda a CIF, a “Atividade é a execução de uma tarefa ou ação por um indivíduo. Participação é o envolvimento numa situação da vida. Limitações da atividade são dificuldades que um indivíduo pode encontrar na execução das atividades. Restrições na participação que um indivíduo pode experimentar no envolvimento em situações reais da vida” (OMS 2004, 16).

“caraterizada como o resultado de uma relação complexa entre a condição de saúde do indivíduo e os fatores pessoais, com os fatores externos que representam as circunstâncias nas quais o indivíduo vive. Assim, diferentes ambientes podem ter um impacto distinto sobre o mesmo indivíduo com uma determinada condição de saúde. Um ambiente com barreiras, ou sem facilitadores, vai restringir o desempenho do indivíduo; outros ambientes mais facilitadores podem melhorar o seu desempenho. A sociedade pode limitar o desempenho de um indivíduo criando barreiras (e.g., prédios inacessíveis) ou não fornecendo facilitadores (e.g. indisponibilidade de dispositivos de auxílio)” (OMS 2004, 19).

Desta forma, a CIF, torna evidente a existência de uma interação dinâmica entre a “condição de saúde” e os “fatores contextuais”. Assim, uma intervenção num domínio específico pode modificar um ou vários domínios. Neste relação, é atribuída aos fatores contextuais (i.e. fatores ambientais e pessoais) um papel preponderante, considerando-se, que determinam o nível e a extensão das funções de um indivíduo. Os fatores pessoais referem-se ao histórico particular e ao estilo de vida que caracterizam o indivíduo, cujas condições ou estado de saúde não fazem parte. Podem incluir elementos como o sexo, idade, raça, nível de educação, estilo de vida, profissão, passado social, entre outros. Apesar de ser reconhecida a utilidade dos fatores pessoais, no resultados dos diferentes domínios, a CIF não engloba a sua classificação. Esta ficará ao critério do utilizador se a considerar necessária. Neste sentido, e na sua globalidade, ainda que não sendo tão radical como a perspetiva do modelo social, a CIF trilha uma via que indo contra à perspetiva medicalizada da deficiência/incapacidade, procurou, conferir um papel hegemónico aos fatores contextuais - pessoais e ambientais - na limitação da funcionalidade / incapacidade. Esta via, que se resume à perspetiva biopsicossocial, estrutura-se a partir de determinados conceitos que importa apresentar:

“Funcionalidade: indica os aspetos positivos da interação entre um indivíduo (com determinada condição de saúde) e os seus fatores contextuais (ambientais e pessoais);

Incapacidade: indica os aspetos negativos da interação entre um indivíduo e os seus fatores contextuais;

Funções do corpo: são as funções fisiológicas dos sistemas orgânicos, incluindo as funções psicológicas;

Estruturas do corpo: são as partes estruturais ou anatómicas do corpo, como os órgão, membros e seus componentes;

Deficiência: é uma perda de uma estrutura do corpo ou de uma função fisiológica (incluindo as mentais);

Atividade: representa a dimensão individual da funcionalidade na execução de uma tarefa ou ação;

Participação: é o envolvimento de um indivíduo numa situação da vida real, representando, a perspectiva social da funcionalidade;

Facilitadores: são fatores ambientais que, quer através da sua ausência ou presença, podem facilitar a funcionalidade ou reduzir a incapacidade, já que o desempenho real de uma ação é melhorado. Estes fatores podem incluir aspetos relacionados com o ambiente físico acessível, com a disponibilidade de assistência apropriada, as atitudes positivas das pessoas, serviços, sistemas e políticas em relação à incapacidade;

Barreiras: são fatores ambientais que, quer através da sua ausência ou presença, contribuem para a limitação da funcionalidade e para a criação de incapacidades. Estes fatores incluem aspetos relacionados com um ambiente físico inacessível, a falta de tecnologia de assistência apropriada, as atitudes negativas das pessoas, serviços, sistemas e políticas em relação à incapacidade” (OMS 2004, 19).

1.3. A deficiência/ incapacidade no contexto atual - dos anos 1990 à atualidade

Desde os anos 1990 que é notório o aumento das ações a favor dos direitos das pessoas com deficiência/incapacitadas e a promulgação de leis anti-discriminação, quer ao nível mundial, quer no contexto europeu. Estas iniciativas visavam, pois, transferir o pensamento do modelo social da deficiência, em emergência, nas práticas sociais e nas políticas empreendidas. Em 1993, a Nações Unidas, publicam aquilo que foi considerado, por diversos autores, um dos mais importante documentos internacionais no que diz respeito ao tema da deficiência/incapacidade, as *Normas sobre a Igualdade de Oportunidades para Pessoas com Deficiência* (cf. SNRIPD 1995). Este texto, não só resultou de uma aproximação ao modelo social da deficiência em detrimento do modelo médico, como, também, inaugurou um novo discurso ao colocar a defesa dos direitos das pessoas com deficiência/incapacitadas numa questão de direitos humanos (Portugal 2010, 124). Deste conjunto de regras, importa, sublinhar a criação do Fórum Europeu da Deficiência, em 1996, como resultado da regra número 18. Esta é uma plataforma independente representada por organizações de pessoas com deficiência/incapacitadas, ou familiares cujos membros não podem representar-se a si próprios, de cada Estado-membro, com o objetivo de estabelecerem a ligação entre o parlamento e a Comissão Europeia. No ano seguinte, em 1994, o Ministério de Educação e Ciência de Espanha e

a UNESCO organizaram em Salamanca a Conferência Mundial Sobre Necessidades Educativas Especiais que contou com mais de 300 participantes, em representação de 92 governos e 25 organizações internacionais. Esta conferência adoptou a *Declaração de Salamanca* inspirada “pelo princípio da inclusão e pelo reconhecimento da necessidade de atuar com o objetivo de conseguir “escolas para todos” - instituições que incluam todas as pessoas, aceitem as diferenças, apoiem a aprendizagem e respondam às necessidades individuais” (UNESCO 1994). Reconheceu-se, por isso, a necessidade, urgente, em criar um conjunto de “Princípios, Políticas e Práticas na área das Necessidades Educativas Especiais”, bem como, um “Enquadramento da Acção”, face a um problema que afeta, tanto os países do Norte como do Sul, em garantir a educação para as crianças, jovens e adultos com necessidades educativas especiais no quadro do sistema regular de educação. Neste sentido, importa sublinhar que esta declaração torna imperativo a adoção de um ensino inclusivo nas escolas regulares - consideradas meios privilegiados para combater as atitudes discriminatórias e levar à construção de uma sociedade inclusiva. Também importa realçar, o reconhecimento da implementação de um sistema de ensino individualizado e adaptado às circunstâncias de cada criança, já que “têm características, interesses, capacidades e necessidades de aprendizagem que lhes são próprias” (UNESCO 1994).

Em 1997, outra resolução importante, na defesa dos direitos das pessoas com deficiência/incapacitadas, é tomada no espaço europeu com a assinatura do *Tratado de Amesterdão*²³. Este documento veio a alterar o 13º artigo do *Tratado da União Europeia*, estabelecendo a base legal para o combate à discriminação em razão da deficiência, juntamente com a discriminação em razão do sexo, raça ou origem étnica, religião ou crenças, idade e orientação sexual. No entanto, apesar de ter sido um marco no reconhecimento da discriminação em razão da deficiência, o *Tratado de Amesterdão* não transmitiu de imediato quaisquer novos direitos para as pessoas com deficiência/incapacitadas.

O início do século XXI, foi marcante no que diz respeito às políticas desenvolvidas pela Comissão Europeia em torno da pessoa com deficiência/incapacitada. Na verdade, a visão de uma sociedade inclusiva para a Europa nunca foi tão explícita. A perspectiva de

²³ (cf. https://www.ecb.europa.eu/ecb/legal/pdf/amsterdam_pt.pdf).

transferir o pensamento do modelo social nas práticas da política nacional dos Estados-membros foi, desde então, reforçada pela Comissão Europeia, evidente na *Comunicação ao Conselho, ao Parlamento Europeu, ao Comité Económico e Social Europeu e ao Comité das Regiões*, de 10 de maio de 2000. Nos seus objetivos de ir “Rumo a uma Europa sem barreiras para as pessoas com deficiência” aponta para a importância de três elementos de referência: a necessidade da cooperação entre a Comissão Europeia e os estados membros; a participação plena das pessoas com deficiência; a integração da questão da deficiência na formulação política. À Comissão Europeia é concedida um papel facilitador que promove a sensibilização para a deficiência enquanto política de responsabilidade ao nível nacional, o que têm levado à inclusão da questão da deficiência nos Planos de Ação Nacionais²⁴. No entanto, esta questão tem sido acompanhada com muitas diferenças e iniciativas específicas pelos diferentes Estados-membros, que reúnem tradições muito diferentes no que concerne às políticas em torno da deficiência/incapacidade (Barnes *et al* 2005, 9). No ano 2000 é estabelecido o “Quadro Geral de Igualdade de Tratamento em Matéria de Emprego e de Trabalho”²⁵, que reforça a inclusão da deficiência/incapacidade no campo das discriminações com base no *Tratado de Amesterdão* de 1997, requerendo aos estados membros que ainda não tinham promulgado leis relativas à anti-discriminação que o deveriam fazer até 2006. Este enquadramento acabou por abarcar outras áreas, para além do emprego e do trabalho, como as áreas da educação, habitação, proteção social, bens e serviços. A definição de discriminação é aqui apresentada sob duas perspetivas: a discriminação direta, ou seja, a diferença de tratamento baseadas em particularidades específicas, e a discriminação indireta, ou seja, disposições ou práticas aparentemente neutras mas susceptíveis de produzirem efeitos desfavoráveis a uma determinada pessoa ou grupo. Em 2001, é estabelecido o “Programa de Acção Contra a Discriminação 2001-2006” com o objetivo de avaliar a eficácia das políticas e práticas já desenvolvidas em torno desta questão, como também promover ações sensibilizadoras e práticas subjacentes à

²⁴ (cf. <http://eur-lex.europa.eu/browse/summaries.html>).

²⁵ (cf. http://europa.eu/legislation_summaries/employment_and_social_policy/employment_rights_and_work_organisation/c10823_pt.htm).

luta contra a discriminação²⁶. Em 2007, este programa passou a ser substituído pelo *Programa Comunitário para o Emprego e a Solidariedade 2007-2013 - PROGRESS*²⁷. Foi, ainda, criada a *Unit for the Integration of People with Disabilities* (Unidade para a Integração das Pessoas com Deficiência²⁸), com o objetivo de endereçar as questões da deficiência/incapacidade nas atividades da comissão para promover a igualdade e oportunidades para as pessoas com deficiência/incapacidade ao nível europeu. Em 2002, realizou-se em Madrid o primeiro Congresso Europeu sobre Deficiência, onde estiveram presentes cerca de 600 participantes provenientes de 34 países europeus. Deste congresso, emanou um importante texto, de referência incontornável no enquadramento da questão da deficiência/incapacidade na perspetiva europeia, que resulta de um consenso entre a Comissão Europeia, o Fórum Europeu da Deficiência e a presidência espanhola da União Europeia. Este texto, intitulado “Não discriminação mais acção positiva igual a inclusão” ficou conhecido como a *Declaração de Madrid*. Desde logo, o seu preâmbulo assume uma voz reivindicativa na luta pela emancipação da ideia da deficiência/incapacidade. Como exemplo, destaca-se o primeiro ponto: “A deficiência é uma questão de direitos humanos”; o segundo, “As pessoas com deficiência querem a igualdade de oportunidades e não a caridade; o quarto, “As pessoas com deficiência: os cidadãos invisíveis”. Das mais relevantes acções alcançadas na *Declaração de Madrid* destaca-se o reconhecimento de que a lei não é suficiente para alterar as atitudes em torno das pessoas com deficiência/incapacitadas, mas antes, de toda a população. Ao mesmo tempo, reconhece o envolvimento dos representantes locais (entre os quais os museus) e os representantes e associações das pessoas com deficiência/incapacitadas, como fundamentais ao processo da inclusão e no combate às práticas discriminatórias. Identifica-se, pois, um reforço ao princípio do modelo social da deficiência a que a *Declaração de Madrid* submete, em que a deficiência/incapacidade é interpretada como resultado da discriminação e da exclusão social. Neste caso, a deficiência/incapacidade é assim direccionada para a questão dos direitos

²⁶ (cf. http://europa.eu/legislation_summaries/employment_and_social_policy/antidiscrimination_relations_with_civil_society/l33113_pt.htm).

²⁷ (cf. http://europa.eu/legislation_summaries/justice_freedom_security/combating_discrimination/c11332_pt.htm).

²⁸ Tradução da autora.

humanos, focalizada na demanda sócio-política em vez da saúde²⁹.

No ano seguinte, em 2003, a União Europeia proclama o “Ano Europeu das Pessoas com Deficiência”, a partir da decisão do Conselho Europeu de 3 de dezembro de 2001, como forma de assinalar os 10 anos passados da proclamação das *Normas sobre a Igualdade de Oportunidades para Pessoas com Deficiência* pela ONU. Este “Ano Europeu” tem como principal objetivo fazer avançar o programa político definido na *Comunicação ao Conselho* (2000) “Rumo a uma Europa sem barreiras para as pessoas com deficiência”, e como tal, expressa um compromisso na sensibilização dos Estados-membros para a temática da deficiência/incapacidade, particularmente, para a questão dos problemas enfrentados pelas pessoas com deficiência/incapacitadas através das barreiras ambientais, sociais, económicas, processuais e atitudinais. Por outro lado, pode-se considerar que este “Ano Europeu das Pessoas com Deficiência”, apoiou-se na plataforma concetual gerada a partir da *Declaração de Madrid*, procurando transferir os princípios do modelo social na política nacional dos Estados-membros³⁰.

Ao nível nacional, seria interessante refletir sobre a repercussão que este “Ano Europeu das Pessoas com Deficiência” teve nas práticas e políticas nacionais, com vista à indagação do impacto ou do cumprimento dos planos propostos pela Comissão Europeia. Um artigo publicado no portal Lerparaver (uma plataforma da rede *web* dedicada à deficiência/incapacidade visual), é sintomático no modo como a questão da deficiência/incapacidade tem sido relegada para segundo plano, por parte dos sucessivos órgãos de soberania, fazendo antever com desconfiança e pessimismo um futuro promissor para a promoção dos direitos das pessoas com deficiência/incapacitadas na sociedade portuguesa. Este artigo intitulado, “Ano europeu das pessoas com deficiência - Balanço parcial, referido a 13/09/2003”, analisou o impacto deste “Ano Europeu” em Portugal, desde a sua preparação à sua realização, perante o enquadramento político-social de então. Na conclusão, este artigo revela que:

²⁹ (cf. <http://styx.nied.unicamp.br/todosnos/documentos-internacionais/declaracao-de-madrid-2002/view>).

³⁰ (cf. http://europa.eu/legislation_summaries/employment_and_social_policy/disability_and_old_age/c11413_pt.htm).

“O AEPD [Ano Europeu da Pessoa Deficiente], em Portugal, caracteriza-se pela inércia do Estado. Não foi tomada, nem se vislumbra nenhuma medida, em sintonia com o projecto, cuja matriz teórica é a Declaração de Madrid.

Se avaliarmos, objectivamente, a evolução da mudança legislativa promovida pelo Governo relativa aos sectores significativos: saúde; educação segurança social; emprego; acessibilidades; e outras detectaremos retrocesso inédito no caminho para a construção da sociedade inclusiva.

O processo de revisão legislativa, a ausência de planificação, o reduzido orçamento, o folclore, mundanismo e a mais desapoderada manipulação são sintomas inequivocamente objetivos do radical antagonismo “construção da sociedade inclusiva” - objecto de discurso retórico - “política economista” - de recorte anti-social - cujas consequências catastróficas - inauditas nos últimos decénios - fustigam as pessoas com deficiência, em todos os domínios, e pretendem condenar à eutanásia “morte lenta” as suas organizações representativas, sublinhando-se a discriminação ilícita das mais intransigentes e combativas da “defesa dos direitos humanos das pessoas com deficiência. (...) Em Portugal o AEPD será antagónico ao projecto original, inscrevendo-se na História como negação, por acção ou omissão, das transformações anunciadas como resultado do AEPD” (Lerparaver 2005).

Aproveitando o impulso da proclamação do “Ano Europeu das Pessoas com Deficiência 2003”, a Conselho da Europa desenvolveu, o “Plano de Acção Europeu - Igualdade de Oportunidades para Pessoas com Deficiência 2004-2010”, com o objetivo de dar continuidade ao primeiro e de integrar as questões da deficiência/incapacidade nas políticas comunitárias com vista à melhor integração económica e social das pessoas com deficiência/incapacitadas, assente na *Carta dos Direitos Fundamentais*³¹. Este “Plano de Acção”, vai concentrar-se em áreas específicas de intervenção prioritária, nomeadamente, o “acesso ao emprego e manutenção na vida activa” como forma de garante da autonomia da pessoa com deficiência, a “educação e aprendizagem ao longo da vida” que se prevê na utilização das novas tecnologias de informação e das comunicações - TIC, a “acessibilidade das áreas públicas edificadas” através da adoção dos princípios do design universal. Nesta última área, reconhece-se a importância da existência de infra-estruturas culturais e de lazer acessíveis para a melhoria da qualidade de vida das pessoas com deficiência/incapacitadas e facilitar o acesso destas ao turismo.

³¹ A Carta dos Direitos Fundamentais foi formalmente adoptada em Nice, em dezembro de 2000, pelo Parlamento Europeu, pelo Conselho Europeu e pela Comissão Europeia. Esta Carta reúne num único documento os direitos que anteriormente se encontravam dispersos em diversos instrumentos legislativos. É repartida em sete capítulos 1) dignidade, 2) liberdades, 3) igualdade, 4) solidariedade, 5) cidadania, 6) justiça, 7) disposições gerais, que visam reconhecer os direitos pessoais, cívicos, políticos, económicos e sociais dos cidadãos e residentes na União Europeia.

Engloba, ainda, a promoção do ensino sobre as questões de acessibilidade nas escolas e junto dos profissionais³².

Em 2006, o Conselho da Europa elabora o “Plano de Acção sobre a Deficiência 2006-2015” com vista a proporcionar um enquadramento das temáticas referentes à anti-discriminação e ao direitos humanos desenvolvidos pela União Europeia, para incentivar a melhoria da qualidade de vida das pessoas com deficiência/incapacitadas. Desta forma, é seu objetivo funcionar enquanto instrumento prático que conduza ao desenvolvimento e à implementação de estratégias que possibilitem a total participação das pessoas com deficiência/incapacitadas na sociedade. Assim, este “Plano de Acção” abrange 15 áreas-chave, fundamentais à vida em cidadania da pessoa com deficiência/incapacitada: 1) participação na vida política e pública; 2) participação na vida cultural; 3) informação e comunicação; 4) educação; 5) emprego, orientação profissional e formação; 6) meio edificado; 7) transporte; 8) vida comunitária; 9) cuidados de saúde; 10) reabilitação; 11) proteção social; 12) proteção legal; 13) protecção contra a violência e o abuso; 14) investigação e desenvolvimento; 15) sensibilização³³.

Em 2007, a União Europeia nomeia o “Ano Europeu da Igualdade de Oportunidades para Todos - Para uma Sociedade Justa” que preconiza iniciativas de sensibilização da opinião pública para combater atitudes e comportamentos discriminatórios, com o objetivo de alcançar a coesão social. Assim, este “Ano Europeu” vai realçar o papel da população para o alcance dos bons resultados, partilhando, assim, semelhantes responsabilidades às da esfera política. Com efeito, nos objetivos gerais constata: “Toda e qualquer legislação, por mais cuidadosamente elaborada que seja, não passará de letra-morta se não for traduzida em acções de longo prazo por uma vontade política e se não for amplamente apoiada pela população”. A ideia de isolamento, tradicionalmente ligada à questão da deficiência, é assim questionada ao ser solicitada a mobilização conjunta de todos os cidadãos para a alcance de “uma sociedade mais justa”³⁴.

Em 2010, a Comissão Europeia elabora uma nova “Estratégia Europeia para a Deficiência 2010-2020” identificando oito áreas de ação na eliminação conjunta de

³² (cf. http://europa.eu/legislation_summaries/employment_and_social_policy/disability_and_old_age/c11414_pt.htm).

³³ (cf. www.inr.pt/uploads/docs/relacoesinternacionais/planoaccaofinal.rtf).

³⁴ (cf. http://europa.eu/legislation_summaries/other/c10314_pt.htm).

barreiras entre a União Europeia e os Estado-membros: acessibilidade, participação, igualdade, emprego, educação e formação, proteção social, saúde, ação externa. Os objetivos desta estratégia são a participação económica e social plena das pessoas com deficiência/incapacitadas, pelo desejo de um crescimento europeu inteligente, sustentável e inclusivo. Ainda mais, esta estratégia assenta no reconhecimento de que a construção de uma sociedade inclusiva transporta oportunidades de mercado e promove a inovação, dado o importante volume de negócios de produtos e serviços acessíveis constatados. E também, na aceção de que muitos bens e serviços, assim como a maior parte do ambiente construído, ainda não são suficientemente acessíveis³⁵.

O quadro apresentado sintetiza, de uma forma cronológica, as ações que procuraram aumentar a sensibilização e a consciência sobre a temática da deficiência/incapacidade desenvolvidas no contexto europeu no último decénio.

Ação	Ano e Duração
Comunicação da Comissão Europeia: “Rumo a uma Europa sem barreiras para as pessoas com deficiência”	2000
Quadro Geral de Igualdade de Tratamento em Matéria de Emprego e de Trabalho	2000
Programa de Acção Contra a Discriminação	2001-2006
Declaração de Madrid	2002
Ano Europeu das Pessoas com Deficiência	2003
Plano de Acção Europeu - Igualdade de oportunidades para pessoas com deficiência	2004-2010
Plano de Acção sobre a Deficiência	2006-2015
Ano Europeu da Igualdade de Oportunidades para Todos - Para uma Sociedade Justa	2007
Estratégia Europeia para a Deficiência	2010-2020

Quadro 3. Quadro síntese das ações desenvolvidas pela União Europeia em torno da deficiência/incapacidade na última década.

³⁵ (cf. <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/ALL/?uri=CELEX%3A52010DC0636>).

1.4. Perspetivas da deficiência/incapacidade em Portugal

1.4.1. O contexto atual

A análise às políticas públicas desenvolvidas em Portugal, em torno da deficiência/incapacidade, torna evidente que somente nos últimos anos foram desenvolvidas medidas de intervenção num plano lógico e contínuo. Este facto encontra-se, pois, relacionado com a necessidade de dar resposta às carências sociais graves existentes, de uma forma singular, mas também, e sobretudo, no enquadramento das tendências internacionais em emergência. Uma das principais razões que tem sido considerada como o principal motivo no atraso das políticas estatais em torno da deficiência/incapacidade reside na pesada herança de uma ditadura prolongada, que foi o Estado-Novo, que adiou a construção de um Estado-Providência e a proteção social dos seus cidadãos. Segundo Portugal (Portugal 2010, 130) a evolução das políticas estatais no campo da deficiência/incapacidade resultam da combinação de dois grandes marcos: a Revolução do 25 de Abril, de 1974, e a adesão à Comunidade Económica Europeia, em 1986. O primeiro, desembocou na democratização do país, associando-se a necessidade de construir um Estado-Providência à semelhança dos modelos exercidos nos países desenvolvidos e, o segundo, a necessidade de convergir com o modelo europeu cujas possibilidades de financiamento de programas sociais alargados foram assim alcançadas. De acordo com a autora, antes da Revolução de 25 de Abril de 1974, a atuação estatal em Portugal, tanto na I República até ao final do Estado Novo, caracteriza-se pela ausência de intervenção social nas questões da deficiência/incapacidade, excetuando-se os casos da deficiência/incapacidade adquirida em resultado de acidentes de trabalho, doenças profissionais e participação nos conflitos bélicos. À margem destas situações estavam os outros casos de deficiência/incapacidade, que não tendo a possibilidade de serem protegidos pelo Estado, recorriam a apoios de índole caritativa e assistencialista ao nível público ou privado. No entanto, é de assinalar, sob a presidência de Marcelo Caetano, a primeira mudança do papel do Estado, com a promulgação da Lei nº6/71, de 8 de novembro, relativa à “reabilitação e

integração social de indivíduos deficientes”, que prevê a criação de um “secretariado nacional de reabilitação” ou de um outro organismo equivalente.

Com a Revolução de 25 de Abril de 1974, a questão da deficiência/incapacidade passa a ser objeto de relevância social até então desconhecido. A Constituição da República, aprovada a 2 de abril de 1976, irá desenhar uma profunda mudança do papel do Estado no que diz respeito ao desenvolvimento de políticas de proteção da deficiência/incapacidade (Portugal 2010, 130). Do ponto de vista do princípio de cidadania verifica-se, desde logo, uma alteração na denominação da pessoa com deficiência/incapacitada, que na anterior lei mencionada, refere-se a “indivíduos deficientes”, que à luz da Constituição passam a serem considerados como “cidadãos portadores de deficiência”. O artigo 71.º vai conferir uma projeção social à pessoa com deficiência/incapacitada através da definição de direitos e deveres e também o compromisso do Estado para com as pessoas com deficiência/incapacitadas, através de obrigações:

“1. Os cidadãos portadores de deficiência física ou mental gozam plenamente dos direitos e estão sujeitos aos deveres consignados na Constituição, com ressalva do exercício ou do cumprimento para os quais se encontrem incapacitados.

2. O Estado obriga-se a realizar uma política nacional de prevenção e de tratamento, reabilitação e integração dos cidadãos portadores de deficiência e de apoio às suas famílias, a desenvolver uma pedagogia que sensibilize a sociedade quanto aos deveres de respeito e solidariedade para com eles e a assumir o encargo da efectiva realização dos seus direitos, sem prejuízo dos direitos e deveres dos pais ou tutores.

3. O Estado apoia as organizações de cidadãos portadores de deficiência.” (*Constituição da República Portuguesa, VII revisão constitucional. 2005*)

Um ano depois foi criado o SNR, através do Decreto-Lei nº346/77, de 20 de agosto³⁶, destinado ser um “instrumento do Governo para a implantação e articulação de uma política nacional de reabilitação de deficientes”, dotado de autonomia administrativa e financeira e património próprio, como forma de assegurar os princípios consagrados no artigo 71.º da Constituição.

De acordo com Portugal, a década de oitenta é marcada por um período de avanços e retrocessos no desenvolvimento de políticas públicas na área da deficiência/

³⁶ Este organismo substituiu a Comissão Permanente de Reabilitação (CRP), criada pelo Decreto-Lei n.º474/73, de 25 de Setembro.

incapacidade, que se devem às obrigações definidas pela ONU para este período, resultantes da entrada de Portugal para a Comunidade Europeia em 1986, e a uma conjuntura económica nacional desfavorável que levou à retração das políticas públicas. Com efeito, durante este período, é possível definir dois eixos de intervenção central no que concerne à questão da deficiência/incapacidade: a questão das acessibilidades e a da educação inclusiva, com a Resolução do Conselho de Ministros n.º6/87, de 29 de janeiro de 1987, a Resolução n.º34/ 88, de 28 de julho e 1988, e a proclamação do artigo 24º da Lei de Bases da Prevenção, Reabilitação e Integração das Pessoas com Deficiência - Lei n.º 9/89, de 2 de Maio de 1989, com o objetivo de garantir o acesso das pessoas com deficiência/incapacitadas ao meio edificado, e a Lei de Bases do Sistema Educativo, n.º46/86, de 14 de outubro de 1986 (Portugal 2010, 137).

Os anos 90 serão alvo de diversas alterações legislativas, entre as quais se destacam: o Decreto-Lei 319/91, de 23 de agosto de 1991, que regula a integração dos alunos com deficiência no ensino público; a extinção do SNR, dando lugar SNRIPD, e a criação do CNRIPD³⁷ pelo Decreto-Lei n.º 35/96, de 2 de maio de 1996; o Decreto-Lei n.º123/97, de 22 de maio de 1997, que aprova um conjunto de norma técnicas destinadas a permitir a acessibilidade das pessoas com mobilidade condicionada, através da supressão das barreiras urbanísticas e arquitectónicas nos edifícios públicos, equipamentos coletivos e via pública; o Decreto-Lei n.118/99, de 14 de abril de 1999 que estabelece o direito de acessibilidade das pessoas com deficiência/incapacidade visual acompanhadas de cães-guias a locais, transportes e estabelecimento de acesso público.

A primeira década do século XXI representa um marco na conceção da deficiência/incapacidade e na concretização de novas políticas relativas ao tema. Como anteriormente referido, esta viragem deve-se, pois, a uma aproximação do discurso legislativo português às normas internacionais, como a nova abordagem biopsicossocial da deficiência/incapacidade proposta pela OMS através da CIF, e aquelas que provêm da Comunidade Europeia, de uma forma sistémica e reguladora. Como Portugal afirmou, é neste período que “podemos [...] falar, pela primeira vez, neste domínio, da definição de políticas coerentes e integradas” (Portugal 2010, 142). Assim, a

³⁷ O CNRIPD é criado com o objetivo de funcionar enquanto órgão de consulta do Ministro do Trabalho e da Solidariedade Social para a definição e execução das políticas de reabilitação e integração das pessoas com deficiência.

proclamação da Lei n.38/2004, de 18 de Agosto de 2004 - *Regime Jurídico da Prevenção, Habilitação, Reabilitação e Participação da Pessoa com Deficiência*, revoga a Lei n.º9/89 e introduz novos campos de abordagem da deficiência/incapacidade de acordo com os padrões em emergência. Assim, esta lei definiu como grandes objetivos a “promoção de igualdade de oportunidades, a promoção de oportunidades de educação, trabalho e formação ao longo da vida, a promoção do acesso a serviços de apoio e a promoção de uma sociedade para todos através da eliminação das barreiras e a adopção de medidas que visem a plena participação das pessoas com deficiência”.

Neste âmbito, destacam-se os “12 princípios fundamentais” definidos no capítulo II, com o objetivo de planear uma política renovada que promova a integração e a participação plena das pessoas com deficiências/incapacitadas:

- 1) “o princípio da singularidade, que propõe o reconhecimento diferenciado de acordo com as circunstâncias pessoais de cada um;
- 2) o princípio da cidadania, que confere o direito de acesso aos bens e serviços da sociedade e o desempenho ativo no desenvolvimento da mesma;
- 3) o princípio da não discriminação, que proíbe a discriminação direta e indireta, por acção ou omissão, da pessoa com deficiência;
- 4) o princípio da autonomia, que confere o direito de decisão pessoal; o princípio da informação, que confere o direito da pessoa com deficiência ser informada e esclarecida sobre os seus direitos e deveres;
- 5) o princípio da participação, que confere o direito e o dever da pessoa com deficiência participar no planeamento, desenvolvimento e acompanhamento da políticas relativas à deficiência;
- 6) o princípio da globalidade, que confere o direito aos bens e serviços necessários ao desenvolvimento da pessoa com deficiência ao longo da vida;
- 7) o princípio da qualidade, que se refere ao direito à qualidade de bens e serviços de acordo com a evolução técnica e às necessidades pessoais e sociais;
- 8) o princípio do primado da responsabilidade pública, que responsabiliza o Estado para a concretização de uma política de prevenção, habilitação, reabilitação e participação da pessoa com deficiência;
- 9) o princípio da transversalidade, relativo à pluridisciplinaridade na base da políticas de prevenção, habilitação, reabilitação e participação;
- 10) o princípio da cooperação, na articulação entre o Estado, entidades públicas e privadas;
- 11) o princípio da solidariedade, que propõe o envolvimento de todos os cidadãos para a prossecução da política de prevenção, habilitação, reabilitação e participação da pessoa com deficiência” (*Diário da República* n.º194 série I-A. 2004. p.5232-5236).

Importa, também, referir o artigo 34º, relativo ao “direito à cultura e ciência”, na responsabilização do Estado na adoção de medidas que assegurem o acesso da pessoa com deficiência/incapacidade à cultura e à ciência, mediante a “afecção de recursos e instrumentos que permitam a supressão das limitações existentes” e o artigo 43º relativo à “informação”, que advoga o dever do Estado, entidades públicas e privadas de “colocar à disposição da pessoa com deficiência, em formato acessível, designadamente em braille, caracteres ampliados, áudio, língua gestual, registo informático adequado, informação sobre os serviços, recursos e benefícios que lhes são destinados”.

No âmbito dos museus portugueses esta década vai também influir em novas medidas legislativas através da aprovação da Lei Quadro dos Museus Portugueses, Lei n.º47/2004 de 19 de agosto de 2004, com o objetivo de “definir princípios da política museológica nacional”, tendo também em conta a promoção de uma política direcionada para a inclusão e o apoio das pessoas com deficiência/incapacitadas. Assim, Lei Quadro dos Museus Portugueses, para além de definir o conceito de museu nos termos “de facultar o acesso regular ao público e fomentar a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade”, no Artigo 3º, e estabelece num artigo referente à educação, Artigo 42º, três ideias fundamentais: “os programas de mediação cultural e as atividades educativas devem contribuir para o acesso ao património cultural e às manifestações culturais; “a função educativa deve promover no respeito pela diversidade cultural o aumento e a diversificação dos públicos ”; e a articulação dos programas referidos “com as políticas públicas sectoriais respeitantes ao apoio às pessoas com deficiência e combate à exclusão social”. Também no Artigo 59º refere-se ao “apoio a pessoas com deficiência” onde esclarece que: “os visitantes / pessoas com deficiência têm direito a um apoio específico e “o museu publicita esse apoio e promove condições de igualdade na fruição cultural”.

Na sequência da Lei n.º38/2004, de 19 de agosto de 2004, nomeadamente no reconhecimento da necessidade de utilização de uma política transversal para atuar nesse domínio, é adoptado pela Resolução do Conselho de Ministros n.º120/2006, de 21 de setembro, o Plano de Acção para a Integração das Pessoas com Deficiências ou Incapacidade (I PAIPDI 2006-2009) como forma do Estado garantir os direitos e a

melhoria das condições de vida das pessoas com deficiência/incapacitadas, tendo em consideração “uma nova conceção da deficiência”. Neste plano, uma das medidas englobadas para a legislatura em vigência, denominada por “Intervenção e estratégias para a qualidade de vida”, assentou no desenvolvimento do eixo n.º1, “Acessibilidades e informação”, no qual se integrou a Estratégia n.º1.3 para “Promover mais cultura mais desporto e melhor lazer”. Um dos planos desta estratégia pressupunha a criação de um evento cultural, de âmbito nacional, que promovesse e divulgasse a produção cultural e artística, da autoria e ou com a participação de pessoas com deficiências/incapacitadas. Assim, foi realizada na Galeria de Arte do Ministério das Finanças e da Administração Pública, entre dezembro de 2006 e janeiro de 2007, a exposição de pintura “*Speakers Corner*; à mesma hora, no mesmo sítio, para variar...” que reuniu a apresentação conjunta da obra de 3 artistas consagrados e de 9 artistas com deficiência/incapacitados. Foi elaborado um catálogo da exposição de 900 exemplares e estima-se que o número de visitantes tenha ultrapassado os 3000. No ano seguinte, em 2007, no âmbito do “Ano Europeu da Igualdade de Oportunidades para Todos 2007”, coube ao INR a promoção do “Concurso Europeu de Cartoon”, com o objetivo de desafiar os artistas europeus a trabalharem este tema, através da criação de caricaturas que retratassem estereótipos, preconceitos e demais géneros de discriminação em razão do género, etnia, raça, religião, deficiência/incapacidade, idade ou orientação sexual. A Comissão Europeia considerou que esta iniciativa foi a que mais contribuiu para a divulgação deste “Ano Europeu”, reunindo 197 cartonistas de 33 países dos Estados-membros numa exposição patente na Estação do Rossio em Lisboa, entre outubro e novembro de 2007, visitada por mais de 10.000 visitantes. Ainda no âmbito deste eixo, foram promovidos 3 concursos pelo INR para a: ilustração do cartaz “Dia Internacional das Pessoas com Deficiência 2009”; ilustração do cartaz para a proclamação da “Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência”, e ilustração do cartaz para o “Dia Internacional das Pessoas com Deficiência 2010”. Por implementar ficou a medida prevista, “Promoção e divulgação das normas de acessibilidades das pessoas com deficiências e ou incapacidades na realização de eventos em museus, salas de espectáculo e outros espaços de cultura”. Considera-se que esta seria uma medida de interesse maior para os museus, quer na implementação de medidas para a acolhimento e abordagem da

deficiência/incapacidade no contexto museal, quer na sensibilização dos seus funcionários. A importância desta medida relaciona-se, assim, com o facto de poder concorrer na melhoria das condições de acesso e no alargamento dos públicos com deficiências/incapacitados no que concerne aos espaços culturais e de lazer. De uma forma geral, considera-se pois, que o I PAIPDI foi pouco profícuo nos objetivos a que se propôs para a promoção de “mais cultura e ou melhor lazer”, não se reconhecendo medidas de maior impacto, para além destas três iniciativas de carácter temporário³⁸.

Em 2006, é proclamado o Decreto-Lei nº163/2006, de 8 de agosto de 2006 que revoga o Decreto-Lei n.º 123/ 97, de 22 de maio de 1997, pela “constatação da insuficiência das soluções propostas por esse diploma, nomeadamente, através da sua fraca eficácia sancionatória (...) que fez com que persistissem na sociedade portuguesa as desigualdades impostas pela existência de barreiras urbanísticas e arquitectónicas. Assim, este diploma confere continuidade ao diploma anterior, “dotando-o de uma maior eficácia sancionatória”, e introduzindo “novas soluções, consentâneas com a evolução técnica, social e legislativa”. No artigo 2º, este Decreto-Lei prevê no âmbito da aplicação das normas técnicas sobre acessibilidades os “museus, teatros, cinemas, salas de congressos e conferências e bibliotecas públicas, bem como outros edifícios ou instalações destinados a actividades recreativas e sócio-culturais”. No entanto, o artigo 10º salvaguarda o cumprimento das normas técnicas de acessibilidades, nos casos em que “as obras necessárias à sua execução sejam desproporcionadamente difíceis, requeiram a aplicação de meios económico-financeiros desproporcionados ou não disponíveis, ou ainda quando afectem sensivelmente o património cultural ou histórico, cujas características morfológicas, arquitectónicas e ambientais se pretende preservar”. No mesmo ano é promulgada a Lei 46/ 2006 de 28 de agosto de 2006 que “proíbe e pune a discriminação em razão da deficiência e da existência de risco agravado de saúde”, através da distinção de três géneros de discriminação: a direta, a indireta, e positiva. Apesar disso, considera-se que a promulgação desta lei, surgiu no âmbito do “Quadro-Directivo da Igualdade de Tratamento de 2000”, que requereu aos Estados-membros, que ainda não tinham promulgado legislação relativa à anti-discriminação, para o fazer até ao ano de 2006. Em 2007, o Decreto Lei n.74/2007 de 27 de março, vai

³⁸ (cf. <http://www.inr.pt/content/1/26/paipdi>).

alargar o direito estabelecido no Decreto - Lei n.º118/99 de 15 de abril de 1999, para as pessoas com deficiência/incapacidade sensorial, mental orgânica e motora que podem ser acompanhadas de cães guias a locais, transportes e estabelecimentos públicos no desempenho da sua missão.

1.4.2. Os dados estatísticos nacionais

Efetuar uma caracterização da população com deficiência/incapacitada em Portugal, através das suas fontes estatísticas, é uma tarefa difícil, já que são poucos os estudos que se focalizaram nesta abordagem. De facto, a necessidade de informação estatística no campo da deficiência/incapacidade é determinante para o conhecimento da população e para o estabelecimento de políticas públicas que impugnem as desigualdades que os dados sociais revelam. A comprovar essa tendência é o modo como têm sido conduzidos os estudos estatísticos do sistema nacional, que sistematicamente têm vindo a negligenciar a problemática da deficiência/incapacidade, na escassez de fontes e de dados fidedignos sobre esta matéria. Como resultado, torna-se impossível tecer dados evolutivos ou comparativos a respeito da deficiência/incapacidade. Exemplo recente, identifica-se na forma como foi elaborado o último estudo censitário “Censos de 2011” realizados pelo INE. Para a caracterização da população portuguesa com deficiência/incapacitada, este estudo da população seria, certamente, uma ferramenta útil para apurar com transparência o universo das pessoas com deficiência/incapacitadas em Portugal, suas características e o seu respetivo enquadramento. Por altura da realização dos últimos censos, a APD veio denunciar que o país iria continuar a desconhecer a realidade das pessoas com deficiência/incapacitadas, uma vez que, as perguntas existentes no *Censos 2011 - Resultados Definitivos* não permitiam fazer a distinção entre as pessoas com deficiência/incapacitadas e aquelas que perderam capacidades devido à idade, como a visão, audição, mobilidade ou outra³⁹. Em análise aos resultados publicados neste documento verifica-se unicamente uma informação relativa ao “tipo de dificuldade na realização das atividades diárias”, referindo que mais de 82% da

³⁹ Notícia publicada no *Jornal de Notícias* em 29 de Março de 2011. Cf. http://www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content_id=1817650 (consultado em novembro 21, 2013).

população com 5 ou mais anos de idade considera não ter dificuldade em realizar atividades diárias relacionadas com a visão, audição, locomoção, memória/concentração, com a higiene e arranjo pessoal e, também, em compreender os outros e fazer-se entender-se. Com efeito, 18% da população com 5 ou mais anos de idade afirmou ter muita dificuldade na realização de pelo menos uma das 6 atividades diárias. A dificuldade em andar foi a principal limitação referida, com 25% das respostas, seguindo-se a dificuldade em ver, mesmo usando óculos ou lentes de contacto, com 23% da população (INE 2012a, 17) (gráfico 1). Em 2012, no “Dia Internacional Das Pessoas Com Deficiência”, a 3 de dezembro, o INE publica o documento *Saúde e Incapacidades em Portugal 2011* (INE 2012b) baseado nos resultados apurados no documento *Censos 2011* e no documento *O Emprego das Pessoas com Deficiência*, realizado no segundo trimestre de 2011. De acordo com o mesmo, aproximadamente 17,4% das pessoas entre os 15 e os 64 anos (cerca de 1 234 mil pessoas) que indicaram ter dificuldades em pelo menos uma das atividades básicas referiram a dificuldade de andar ou subir degraus como principal problema (23,5%); seguindo-se a dificuldade de levantar e transportar algo (19,1%); a dificuldade de ver, mesmo usando óculos (17,2%); a dificuldade de memorizar ou concentrar-se (10,6%); a dificuldade de dobrar-se (7,7%); a dificuldade de ouvir mesmo usando uma prótese auditiva (7,6%); a dificuldade de agarrar, segurar ou rodar algo (4,5%); a dificuldade de sentar-se ou levantar-se (4,4%); a dificuldade para comunicar, compreender ou fazer-se compreender (2,8%) e por último, a dificuldade para alcançar algo ou esticar-se (1,6%) (gráfico 2). Estas dificuldades afetavam em maior proporção as pessoas com 45 e mais anos (24,3% dos 45 aos 54 anos e 38,5% dos 55 aos 64 anos). Estas dificuldades na realização das atividades básicas são mais relevantes nas faixas etárias mais elevadas, especialmente nos problemas relacionados com a mobilidade. Na população mais jovem (dos 15-24 anos) as dificuldades relacionadas com a memória, concentração e comunicação foram consideradas as de maior gravidade. Das pessoas com 65 anos ou mais que indicaram ter pelo menos uma dificuldade, 70% (700 987) expressou ter a maior dificuldade em andar ou subir degraus, seguindo-se a dificuldade em ver, mesmo usando óculo com cerca de 50% da população (508 406). A terceira dificuldade relaciona-se com a memória com cerca de 40% da população (392 879) seguindo-se a

dificuldade em ouvir (381 593) (INE 2012, 12). Desta forma, considera-se que o crescimento da população idosa, constitui uma causa direta para o aumento de deficiências/incapacidades associadas ao envelhecimento.

Anteriormente, foram efetuados outros dados demográficos sobre as características sócio-demográficas da população, que apesar de se encontrarem ultrapassados, apresentam alguns dados pertinentes, à luz da presente investigação, nomeadamente, o *Inquérito Nacional às Incapacidades, Deficiências e Desvantagens - Projecto Quanti*, realizado entre 1993 e 1995, e o relatório final *Censos 2001*. Ambos partem de uma abordagem da deficiência/incapacidade essencialmente influenciada pelo modelo biomédico em desuso, ou seja, as características biológicas individuais, esquecendo o contexto de inserção dos indivíduos. O *Inquérito Nacional às Incapacidades, Deficiências e Desvantagens* foi o primeiro levantamento dedicado ao estudo da deficiência/incapacidade em todo o território nacional. Os seus objetivos centravam-se no levantamento do número e caracterização das deficiências, incapacidades e desvantagens, como também, no levantamento dos recursos de reabilitação existentes. Este estudo apurou “a existência de 905.488 pessoas com deficiência, o que representa uma taxa nacional de 9,16%, valor próximo do que foi apurado através de estudos realizados em outros países da União Europeia” (SNR s/d), embora seja superior aos resultados apresentados no documento *Censos 2001* (INE 2002), que identificaram um maior número de indivíduos com deficiência. De acordo com este estudo, existem em Portugal 636.059 pessoas com deficiência, o que corresponde a 6,1% da população. Segundo Portugal, este o decréscimo nos resultados do documento *Censos 2011* decorre de uma questão de subavaliação, pois,

“Quer do confronto com os dados do Projecto Quanti, que da comparação com cifras internacionais fica a forte convicção de que este valor se encontra subavaliado”. Portugal tem, aliás alguns elementos que fazem supor uma maior prevalência de deficiência ou incapacidade, quando comparados os números internacionais: elevada sinistralidade rodoviária, 13 anos de Guerra Colonial, elevada sinistralidade laboral, etc.” (Portugal 2010, 37)

No entanto, importa salientar que, nos resultados gerais, apontam para a preponderância da deficiência/incapacidade visual face aos diferentes tipos de deficiência/incapacidade considerados, correspondendo a 25,7% do total das deficiências, seguindo-se a

deficiência motora – 24,6%, a auditiva – 13,2%, a mental – 11,2%, e, por último, a paralisia cerebral – 2,4%. (INE, 2002). A categoria “outras deficiências” regista uma elevada percentagem de respostas com 23% , que pode derivar do “auto-preenchimento” do inquérito e da “auto percepção” dos sujeitos inquiridos (Portugal 2010, 37). Atualmente, o recenseamento é a principal fonte de conhecimento das características socio-demográficas da população com deficiência/incapacidade em Portugal, embora apresente limitações, como anteriormente enunciado. Por outro lado, estudos desenvolvidos em torno das características sociodemográficas da população com deficiência/incapacidade, como o *Estudo de Avaliação do Impacto dos Custos Financeiros e Sociais da Deficiência* (Portugal 2010), apontaram para a problemática da desigualdade e exclusão social que tem afetado as pessoas com deficiência/incapacitadas em Portugal. O quadro apresentado, pretende enunciar essa situação:

Varável	Descrição
Sexo	Predomínio população masculina
Idade	População envelhecida - média etária: 53 anos (para a população total – 39,5 anos)
Estado civil	Maioria população casada (49,3%)
Instrução³	37% não sabe ler nem escrever ou, sabendo, não possui qualquer grau de ensino (Situação para a população total – 26,4%) Predomínio do ensino básico
Actividade económica	29% de população activa, sobretudo homens Principal meio de vida: “pensão ou reforma”

Quadro 4. Caraterísticas sociodemográficas da população com deficiência.
(Fonte: Guimarães 2003, cit. por Portugal 2010, 38)

Nesta análise, sublinha-se o facto de 37% da população com deficiência/incapacitada não saber ler nem escrever e de 29% da população ativa ter como principal meio de vida “pensão e reforma”. Neste quadro constata-se, pois, desigualdades ao nível da instrução e literacia, e na relação com o trabalho. Se se considerar que o trabalho tem um papel fundamental na vida social de todo o cidadão, já que, a participação na produção está

claramente associada aos processos básicos de desenvolvimento da identidade social, níveis de rendimento, padrões de consumo, reconhecimento social, participação cívica e política, entre outros, este quadro coloca as pessoas com deficiência/incapacitadas numa situação problemática. Outro estudo, *Mais Qualidade de Vida para as Pessoas com Deficiência e Incapacidades - Uma Estratégia para Portugal* (CRPG et al.2007) também desenvolvido em Portugal, aponta para essa situação:

“As pessoas com deficiência e incapacidades estão geralmente sobrerrepresentadas nas classes de menores recursos, em particular nos trabalhos manuais e nos menos qualificados. Esta relação é particularmente relevante no que diz respeito às condições económicas: quando comparada com a população em geral, a população com deficiências e incapacidades vive nitidamente numa condição de privação, que é visível no fato de auferir rendimentos mais baixos, ter menos posses materiais, ter maiores dívidas, etc (CRPG et al 2007, 22).

Em 1997, atento a esta problemática, Koffi Annan - o então secretário-geral da ONU, relacionou o tema das pessoas com deficiência/incapacitadas com a questão da exclusão e da desigualdade social:

“Tanto nos países desenvolvidos como nos países em desenvolvimento, [as pessoas com deficiência] enfrentam a discriminação e estão desproporcionalmente representadas entre as mais pobres da sociedade: esta é uma «crise silenciosa» que afecta não só as pessoas com deficiência e suas famílias, mas também o desenvolvimento económico e social de sociedades inteiras” (Koffi Annan 1997. cit. por Portugal 2012, 13).

Segundo Portugal, as palavras de Koffi Annan ressaltam uma dicotomia entre a grave situação vivida pelas pessoas com deficiência/incapacitadas nos países desenvolvidos que acontece pela sua exclusão e a fraca relevância pública que é conferida a este grupo populacional, constituindo aquilo que foi designado pelo “terceiro mundo interior” do qual fazem parte os grupos populacionais excluídos socialmente e economicamente desprotegidos nos países desenvolvidos (Portugal 2012, 13). Mais recentemente, em 2002, a relação entre o tema da deficiência/incapacidade e o seu impacto na pobreza mundial foi direccionada pelo então diretor do Banco Mundial - James D. Wolfensohn, que considerou que a inclusão social e o empoderamento das pessoas com deficiência/incapacitadas iria contribuir para a melhoria da qualidade de vida dos mais pobres do

mundo. Ademais, explicitamente, abordou a problemática da deficiência/incapacidade como forma de reduzir o índice de pobreza no mundo:

“Addressing disability is a significant part of reducing poverty. Bringing disabled people out of the corners and back alleys of society, and empowering them to drive in the bustling center of national life, will do much to improve the lives of many of among the poorest of the poor around the world.” (James Wolfensohn 2002. cit. por Barnes *et al* 2005, 132)

Um ano mais tarde, surge um outro documento publicado no contexto europeu, *A Guidance Note on Disability and Development* (Parlamento Europeu 2003b), que seguindo mesma direção, considerou que os objetivos para a redução da pobreza mundial estão estritamente relacionados com a defesa dos direitos das pessoas com deficiência/incapacitadas, mais concretamente, na promoção da sua participação em sociedade:

(...) If the interests of disabled people are not recognized then the key goal of poverty reduction in developing countries will not be achieved. Nor will the human rights of people with disabilities or their participation in society be promoted. If sustainable poverty reduction is to be achieved, disability needs to be addressed by sensitizing people active in development work funded by the EU to the issues.” (Parlamento Europeu 2003. cit. Barnes *et al* 2005, 132).

Também em 2011, o *Relatório Mundial sobre a Deficiência* (OMS 2011) reconheceu a ligação estreita entre a deficiência/incapacidade e a problemática da pobreza, declarando que as vidas das pessoas com deficiência/incapacitadas são afetadas com as maiores taxas de pobreza:

“Lares de famílias com pessoas com deficiência apresentam maiores taxas de pobreza que os lares onde não há membros com deficiência. Como grupo, e em todos os contextos, pessoas com deficiência vivem em piores condições de vida e têm menos posses”. (OMS 2011, 271).

Na verdade, a OMS estima que a maioria da população deficiente vive nas nações mais pobres do mundo. Segundo a mesma, existem no mundo 600 milhões de pessoas com alguma deficiência/incapacidade, das quais 80% vivem nos países pobres (OMS 2004). No entanto, verifica-se que a incidência das incapacidades, isto é, as limitações funcionais, é mais alta nos países ricos. De acordo com Barnes *et al.*, esta situação

acontece por três razões principais: 1) nas sociedades mais ricas a esperança média de vida é mais alta e grande parte das pessoas com mais de 50 anos está diretamente ligada aos índices de incapacidade; 2) estes países têm um maior número de serviços de saúde e com maior abrangência, o que permite aumentar a taxa de sobrevivência das pessoas que nascem com incapacidades e as que as adquirem ao longo da vida; 3) algumas condições de incapacidade são classificadas como “incapacidade” nos países de maior economia industrializada, e contrariamente, não são consideradas como “limitações funcionais” nos países menos industrializados. É o caso da dislexia (Barnes *et al.* 2005, 3). Como Barnes *et al.* revelam, por todo o mundo, a força do capitalismo (industrial) tem sido particularmente severa para as pessoas com deficiência/incapacitadas. Globalmente, verifica-se a escassez de sistemas de apoio adequados às pessoas com deficiência/incapacitadas, como a falta de ajudas técnicas e equipamentos: máquinas de braille, cadeiras de rodas e próteses, intérpretes de língua gestual, edifícios e transportes acessíveis. Por vezes, quando estes apoios estão disponíveis, são demasiados dispendiosos para os seus potenciais usuários. Assim, este autor considerou, que a probabilidade de serem introduzidas mudanças a curto prazo seria muito remota, porque as barreiras são tão extensas e enraizadas que há muito poucos recursos para suportar as mudanças necessárias. O reconhecimento dos direitos humanos das pessoas com deficiência/incapacitadas continua a deixá-los à mercê da atribuição dos recursos, que continuam a ser dispensados pelo grau de exigência que implicam, comparativamente com o grau de recursos disponíveis. Por isso mesmo, considera-se que há um longo caminho a percorrer até se chegar à igualdade de oportunidades e de tratamento para as pessoas com deficiência/incapacitadas, que são a norma, e não a exceção, na União Europeia e no mundo (Barnes *et al.* 2005, 7).

Com efeito, esta associação da questão da deficiência/incapacidade com a problemática da pobreza reflete, de imediato, as injustiças sociais que marcam a distribuição da riqueza no mundo. Neste quadro, a compreensão da realidade contemporânea das pessoas com deficiência/incapacitadas amplia-se para a arena da pobreza numa perspetiva cíclica em que se, por um lado, a pobreza é responsável pela desigual distribuição de recursos alimentares, cuidados de saúde, condições sanitárias, acesso à educação e às condições de trabalho, etc., que podem desembocar na noção de

“deficiências evitáveis” (Portugal 2010, 13), por outro, também a deficiência/incapacidade pode concorrer para a situação de pobreza na sua relação que ocupa no espaço da desigualdade social, como as desigualdades no acesso à educação e emprego que levam aos baixos salários, à dependência e à precariedade, e consequentemente, às situações de pobreza. Por isso mesmo, a deficiência/incapacidade é fortemente apresentada como forma de indicar o problema da pobreza e da exclusão social. Neste contexto, desenha-se, assim, a perspectiva de uma organização social inclusiva para o desenvolvimento da sociedade contemporânea, da qual se agrega o crescimento das políticas ligadas à deficiência/incapacidade.

2. Deficiência ou incapacidade? Repensar o significado da *deficiência*

A definição do conceito de deficiência ou incapacidade, não é passiva, sendo um assunto em emergência. Considera-se pertinente a abordagem a este questão, já que o modo como este conceito é denominado, pode refletir o significado político acerca do mesmo. Ao nível internacional não existe nenhum acordo. Na verdade, o modo como os dois termos são definidos, é variável e depende muitas vezes da sua intenção, seja para a atribuição de uma pensão ou bonificação, para tornar um serviço público acessível ou para elaborar um programa educativo inclusivo. Apesar disso, a influência dos fatores socio-culturais é indubitável - como aconteceu com a mudança e a noção do conceito de “doença mental” e “incapacidade de aprendizagem” ou deficiência auditiva e pessoas surdas. Como anteriormente referido, o modelo social da deficiência assenta no reconhecimento de que a incapacidade não é inerente à pessoa, mas antes o resultado de um conjunto complexo de condições criadas pelo ambiente social face a uma situação de deficiência. Com efeito, a premissa fundamental do modelo social é o enfoque da influência do meio ambiente, como elemento facilitador ou como barreira no desenvolvimento, na funcionalidade e na participação da pessoa com deficiência/incapacitada. Naturalmente que esta nova conceção da deficiência terá impacto na evolução dos dois conceitos de deficiência e de incapacidade. Já em 1987, em Estocolmo, o encontro da OMS com a DPI foi marcado pelo pedido de revisão da

Classificação Internacional de Deficiência Incapacidades e Desvantagens (de 1980). Com este pedido, a DPI, procurou demonstrar o quão desastrosa foi aquela classificação para as pessoas com deficiência/incapacitadas que, não só, lhes retirava a identidade enquanto seres humanos, como confirmava a supremacia dos profissionais da saúde sobre as suas vidas. À luz destes esforços, e desde a sua criação, identifica-se a tentativa do modelo social, procurar distinguir conceitualmente o termo “deficiência” e “incapacidade”. Assim, este modelo aceita a definição médica da deficiência, relacionada com as limitações funcionais e a condição biológica do indivíduo, em contraste com a incapacidade, que se refere aos fatores ambientais e à exclusão social. Com efeito, a nova classificação da CIF reconhece o significado da incapacidade como sendo o resultado de uma complexa abrangência de condições criadas pelo ambiente social, afastando-se a hipótese de ser considerada um atributo singular do indivíduo (OMS 2004). No campo da terminologia inglesa, também este modelo defende a alteração do uso da palavra “deficiência”, proposta pelo modelo médico, centrada nas funções e características biológicas individuais, em comparação com a generalidade das pessoas, para propor, a sua substituição pela palavra “incapacidade”, considerando que as pessoas se tornam incapacitadas, pelo contexto social em que se encontram inseridas face à sua deficiência. Assim, como atrás dissemos, sugere uso do termo “pessoas incapacitadas” - ou seja, em inglês “*disabled people*⁴⁰”, para reforçar essa mesma ideia, recusando os termos deficiência - ou seja, em inglês “*impairment*⁴¹” ou “pessoas com incapacidades” porque podem sugerir que a incapacidade é algo que lhes pertence e, não, algo criado pela sociedade. Em Portugal, não há um consenso sobre o uso do termo, “deficiência” ou “incapacidade”, que permita distinguir diferenças nominais no uso do modelo médico e do modelo social. Se no *Plano de Acção Para a Integração das Pessoas com Deficiência ou Incapacidade - PAIPDI* (2006), é sugerido a adoção do termo “incapacidade”, para “expressar aspetos negativos da intersecção do indivíduo com o problemas de saúde e o seu meio físico e social” em substituição do termo “deficiência”, mais restritivo - ao nível das estruturas e funções do corpo e menos convergente com o modelo social, ao mesmo tempo, reconhece que o uso do termo

⁴⁰ Tradução da autora.

⁴¹ Tradução da autora.

“deficiência” é a palavra de referência que predomina em Portugal. Por isso mesmo, esse documento adoptou a utilização simultânea dos dois termos: “incapacidade” e “deficiências” de modo a estabelecer a “transição e indicar um caminho para a adopção da nova terminologia”⁴². No que se refere às traduções portuguesas sobre os documentos internacionais dedicados a esta temática, na sua generalidade, continua a ser utilizada a palavra “deficiência” como, por exemplo acontece, na tradução portuguesa, da *Convenção Sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência* de 2006, como no *Protocolo Opcional* de 2009 (UNESCO 2009). Apesar disso esta convenção - que guia as políticas em torno da deficiência e incapacidade na União Europeia, reconhece que a deficiência é um “conceito em evolução”, e resulta da “interação entre pessoas com incapacidades e barreiras comportamentais e ambientais que impedem a sua participação plena e efectiva na sociedade em condições de igualdade com as outras pessoas”. Identifica quatro elementos essenciais à deficiência, que são colocados à esfera dos direitos humanos, que são: a) a pessoa; b) uma deficiência (impairment) a longo termo; c) barreiras para a participação criadas tanto pela incapacidade e interação com o ambiente social e físico; e d) igualdade como objetivo (UNESCO 2009). Desta forma, reforça os fundamentos implícitos no modelo social da deficiência, no diz respeito à proteção dos cidadãos com deficiência e incapacidades, indo mais além das medidas da não discriminação, ao reforçar a responsabilização de toda a sociedade pela criação de condições que garantam o cumprimento dos seus direitos fundamentais. A *Convenção Sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência* entrou em vigor em Março de 2008, e Portugal foi um dos 127 países que aprovou este documento, assinando-o na Assembleia da República a 30 de Março de 2007. Em outro documento, ainda em vigência, a *Estratégia Europeia para a Deficiência 2010-2020*⁴³, a tradução adopta o termo “deficiência”. Com efeito, ainda que o modelo social da incapacidade, seja o convergente com a linha de pensamento e uma das bases concetuais para desenvolvimento desta investigação, privilegia-se o uso simultâneo dos dois termos “pessoas com deficiência/incapacitadas”, para se agregarem os princípios do modelo

⁴² (cf. <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/ALL/?uri=CELEX%3A52010DC0636>).

⁴³ (cf. <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/ALL/?uri=CELEX%3A52010DC0636>).

social, ao mesmo tempo, que se refletem particularidades próprias no uso dos termos em relação aos países de língua inglesa.

2.1. A representação cultural da deficiência/incapacidade na sociedade

A representação cultural da deficiência/incapacidade na sociedade tem sido predominantemente enquadrada no âmbito das interações entre as pessoas com e sem deficiência/incapacitadas. O modo como essa representação se determina tem produzido efeitos e consequências que traçam uma visão difusa e desordenada do modo como a deficiência/incapacidade é representada culturalmente. Investigadores no campo dos estudos da deficiência têm argumentado que essa representação é predominantemente negativa e destruidora, e tem o poder de influenciar a construção das políticas públicas e o modo como são abordadas as questões relativas à educação, emprego e saúde, em torno desta questão. Autores como Barnes *et al.* (2010), Dodd *et. al.* (2013), Sandell (2007), consideraram a existência de modelos-tipo que imperam na representação da deficiência/incapacidade, e das pessoas com deficiência/incapacitadas, nas sociedades industrializadas ocidentais: o modelo da tragédia, da caridade e do herói sobrevivente. A respeito desta representação, é igualmente abordada a questão da cura. Nestes modelos, a deficiência/incapacidade é amplamente assumida como uma falha individual e uma tragédia pessoal, por influência do peso que o diagnóstico médico alcançou, no seu relacionamento em termos de patologia individual, da “anormalidade” e das limitações funcionais. Inevitavelmente, este pensamento pode ser a razão pela qual surgiram as desigualdades sociais e a dependência em torno das pessoas com deficiência/incapacitadas, como também, a justificação para o uso de intervenções regulares nas suas vidas diárias, essencialmente por parte dos profissionais da saúde ou por profissionais dos serviços sociais. A percepção pública confirmou essa abordagem, ao denunciar o uso de estereótipos comuns sobre a deficiência/incapacidade, identificados por Dodd *et. al.* como sendo: objeto de lamentação, de piedade, de violência, do mal, de curiosidade, como “super aleijado”, objeto de ridículo, como o pior dos inimigos, um fardo, sexualmente anormal, ou incapazes de participar na comunidade enquanto pessoa

“normal” (Dodd *et al* 2013, 5). Nesta análise compreende-se que o modo como as pessoas com deficiência/incapacitadas são representadas na literatura constitui uma influência negativa e persistente na criação de estereótipos em termos históricos e culturais. Os autores Dodd *et al*, citando Oliver, argumentam que ao longo do século XX, quer através do romance, de histórias de jornais, televisão e filmes, as pessoas com deficiência/incapacitadas continuaram a ser o retrato de algo que é “mais ou menos humano”. Esses retratos não eram mais do que visões piedosas relativas a um acontecimento trágico ou super heróico na luta para ultrapassar um pavoroso fardo, como resultado de uma visão cultural sustentada em atitudes sociais denegridas (Dodd *et. al* 2013, 5). Ademais, a persistência deste “modelo da tragédia” foi, igualmente, considerada como que o reflexo do medo que as pessoas sem deficiência/incapacidades têm perante a ideia da deficiência/incapacidade. Assim sendo, esta ideia da deficiência/incapacidade como “tragédia pessoal” está fortemente arraigada na identidade social das pessoas sem deficiência/incapacidade, que ao contrário de outras divisões sociais - tais como os membros de diferentes etnias, enfrentam diariamente a possibilidade de ficarem deficientes e, assim, incapacitadas. São estes receios e ansiedades que explicam a continuidade deste modelo-tipo, juntamente com a representação comum das pessoas incapacitadas como pessoas corajosas que superam os seus problemas com determinação heroica, e se tornaram mais “normais”. Face a estes valores, culturalmente dominantes, a expressão de uma perspetiva da “não-tragédia” por parte das pessoas com deficiência/incapacitadas é diluída, acabando por bloquear as experiências reais das pessoas com deficiência/incapacitadas (Dodd *et. al* 2013, 11). Por outro lado, Dodd *et al.*, referem um outro aspeto, também, relativo ao “modelo da tragédia”: a questão da cura. Este fator é considerado como outro elemento determinante, na prevaência das crenças culturais da ideia da deficiência/incapacidade como sendo uma tragédia. Neste pensamento, evocam o peso das convenções sociais, e sua relutância, em expressar uma visão favorável sobre a deficiência/incapacidade, a recusa por desejar ser curado (na eventualidade de ser descoberto algum género de tratamento) e o orgulho na sua deficiência/incapacidade como matriz identitária (Dodd *et al.* 2013, 13). Com efeito, este modelo da cura - ou até mesmo uma visão que considera as pessoas com deficiência/incapacitadas como indivíduos com “capacidades extraordinárias”, é

considerado outro dos estereótipos presente na representação das pessoas incapacitadas na comunicação social, ou em outras formas artísticas contemporâneas, como na literatura, cinema e fotografia. Como Barnes *et al.* consideraram, neste campo, as pessoas com deficiência/incapacitadas não são apresentadas como membros ordinários da sociedade - comprometidos nas atividades da vida diária comuns, mas antes, para evocar sentimentos de pena ou de medo, ou para contribuir para a criação de uma atmosfera misteriosa, de previsão ou de perigo (Barnes et al. 2010, 189). Por outro lado, estes autores defenderam que uma característica chave da literatura pós-modernista, para levar à caracterização das pessoas com deficiência/incapacitadas de um modo “acreditado”, seria a rejeição do dualismo cartesiano que prolifera dentro de um discurso teórico e culturalmente dominante, inspirado pelo Iluminismo e associado à sociedade moderna. Exemplos desses dualismos incluem as distinções entre e a mente/corpo, individual/social, normal/ anormal. Nesta perspetiva, constata-se que estes modos de pensar acabam por representar um papel central na opressão social das pessoas com deficiência/ incapacitadas, tal como propõem os teóricos pós-estruturalistas Jacques Derrida e Lennard Davis (cit. por Barnes *et al.* 2010, 91). De facto, a contestação ao modelo social, tornou-se particularmente evidente nas teorias pós-estruturalistas, ao argumentarem que este modelo contribui para a criação de uma nova dicotomia entre os conceitos de deficiência/incapacidade no contexto de uma visão moderna. Nesta visão, o modelo social tem vindo a explicar a incapacidade como uma “construção universal” que gerou uma narrativa histórica totalizante que exclui uma importante dimensão do conhecimento e da experiência de vida das pessoas com deficiência/incapacitadas. Defende que a experiência global das pessoas incapacitadas é demasiado complexa para ser interpretada através de uma única teoria, assente na distinção especialista entre o biológico e o social. Neste sentido, Tom Shakespeare, na sua obra *Disability Rights and Wrongs*, de 2006, considerou o modelo social uma ideologia desatualizada pela dicotomia que criou entre deficiência/incapacidade, e sua ênfase na remoção das barreiras incapacitantes (cit. por Barnes e Mercer 2010, 96). Embora reconheça que o “modelo social da incapacidade” faça parte da experiência da deficiência/incapacidade, defende que mesmo que as barreiras sociais sejam removidas, determinadas deficiências irão dar continuidade à exclusão das pessoas com deficiência/incapacitadas perante

determinadas atividades. Ao mesmo tempo, o movimento das pessoas com deficiência/incapacitadas foi acusado, por estes autores, de falhar na representação das pessoas incapacitadas como um todo. Em contraposição, outros teóricos defendem, tal como Oliver, que o modelo social da incapacidade, sem pretender negar a realidade da deficiência e o seu impacto na vida das pessoas incapacitadas, enfatiza a separação entre a deficiência/incapacidade numa tentativa pragmática para identificar ou direcionar algumas questões que podem ser alteradas através da ação coletiva, e não através de tratamentos médicos ou da intervenção de outros profissionais da saúde e reabilitação (cit. por Barnes e Mercer 2010, 96).

Em oposição à aproximação do modelo da “tragédia pessoal”, foi na América do Norte que se popularizou o movimento “Independent Living” (vida independente⁴⁴). Como objetivo central, pretendia sublinhar o forte grau de dependência de familiares e/ou dos serviços de assistência domiciliária que as pessoas com deficiência/incapacitadas estavam subordinadas, frequentemente levando ao seu isolamento e institucionalização em suas próprias casas. Central aos seus fundamentos, estava a ideia de que as pessoas com deficiência/incapacitadas se sentiam impossibilitadas do exercício de escolha e de controlo em muitas áreas das suas vidas. Como Oliver considerou, existem muitas pessoas com deficiência/incapacitadas que não têm o direito de decidir as horas a que se vão deitar, ou com quem se deitam, quando e o que comer, ou quantas vezes tomam banho, entre outros aspetos (cit. por Barnes *et al.* 2010, 133). O primeiro centro de vida independente surgiu em 1972, em Berkeley na Califórnia - o *Centre for Independent Living*, gerido por um grupo de auto-ajuda de pessoas com deficiência/incapacitadas. A partir de então, vários centros para a vida independente se estabeleceram neste país e na Grã-Bretanha. Em termos institucionais, estas organizações advogam ser “de” pessoas com deficiência/incapacitadas, em vez de “para” as pessoas com deficiência/incapacitadas. Propuseram, assim, uma vasta gama de serviços para o apoio à vida independente, como por exemplo, os assistentes pessoais e a formação profissional em “competências para a vida independente” (Barnes *et al.* 2010, 143).

Dada a prevalência cultural de uma imagem negativa da incapacidade, assente numa aproximação do “modelo da tragédia pessoal”, a via para contrariar essa cultura

⁴⁴ Tradução da autora.

dominante, bem como o seu desenvolvimento, define-se em termos do desenvolvimento positivo da identidade das pessoas com deficiência/incapacitadas, ou seja, através da construção de uma cultura alternativa em oposição aquela que é hegemónica. Para isso, é fundamental a existência de uma “consciência da incapacidade”. De acordo com Barnes *et al.*, essa consciência emergiu entre a década de 1960 e 1970, na América do Norte, com o florescimento de narrativas autobiográficas, que revelavam a experiência de viver com uma deficiência/incapacidade. Nas décadas seguintes, a sensibilização para a questão da deficiência/incapacidade proliferou, quer na produção de novelas, comédias, músicas, poemas, teatros, pinturas e esculturas, tornando evidente o sentido identitário deste grupo, bem como, a existência de interesses comuns (Barnes *et al.* 2010, 202). Apesar disso, autores como Susan Wendell e Lois Bragg (cit. por Barnes *et al.* 2010, 203) consideram que os critérios implícitos na qualificação da cultura da deficiência/incapacidade não serão os mesmos para outras culturas, como uma língua comum, uma ligação histórica, coesão, solidariedade política, aculturação desde tenra idade, ligação genética/geracional e orgulho na diferença. Em Portugal, nos últimos anos, têm surgido no canal público, Rádio Televisão Portuguesa (RTP), alguns programas dedicados aos tema da deficiência/incapacidade, onde é notória a tendência para uma caracterização positiva, em torno de testemunhos de pessoas com deficiência/incapacitadas socialmente integradas, que vivem em autonomia e independência. Exemplos disso é o programa *Consigo* e o *Salvador*. Apesar disso, o défice constatado no movimento social das pessoas incapacitadas (Sena Martins 2006, 194), nos estudos académicos sobre a incapacidade e, na implementação de uma política governamental pró-ativa, contribui para uma fraca e, difícil construção, de uma cultura da deficiência/incapacidade ao nível nacional.

Todo este raciocínio desemboca na ideia da exclusão social em associação à questão da deficiência/incapacidade. Autores como Aznar consideraram que a exclusão, não é uma consequência da deficiência/incapacidade, pois inscreve-se dentro das relações sociais de dominação a partir de lugares de poder. Desta forma, não se pode falar da deficiência/incapacidade, sem se pensar na distribuição e no exercício de poder. Por sua vez, estes elementos não podem ser pensados fora das instituições, ao se considerar que as pessoas com deficiência/incapacitadas sofrem menos pelas suas limitações

quotidianas, em relação aos “olhares que os evitam, menosprezam, desclassificam e estigmatizam”. Outro aspeto relevante é o facto de se auto-excluírem por serem vítimas repetidamente de rejeição e de exclusão, resistindo, assim, a qualquer tipo de ação que procura praticar a inclusão no âmbito de uma determinada prática profissional. Assim, dá-se lugar ao custo social da exclusão, na criação de um ambiente de indiferença praticado por parte da sociedade em geral num círculo vicioso que se reproduz continuamente sem atores assumidos como parte ativa deste mecanismo social. Neste processo, a exclusão tende a ser naturalizada e, consequentemente, fortalecida e reforçada. Como o autor considerou, a sociedade age como se se sentisse envergonhada dos cidadãos que dela são excluídos. E, tal como atuam os que são excluídos, a sociedade não tem coragem suficiente para discutir abertamente este sentimento de vergonha. Segundo Aznar, as soluções passam pela tomada de consciência de cada membro da sociedade como ator social. Neste caso, a elucidação é a chave que desativa todo este processo (Aznar 2010). O político e juiz português Laborinho Lúcio, ao falar sobre a “inclusão e direitos - os uns e os outros” e na defesa pela criação de uma cultura de inclusão, considerou existirem diferenças entre o discurso, a realidade e a cultura: “No discurso avançámos imenso mas sem concretização prática, o discurso não é importante se integrar culturalmente o conceito é difícil”. Atendendo que, dos grupos dos excluídos fazem parte as pessoas com algum tipo de limitação, os pobres, os doentes, ou seja, “todos os que fogem ao padrão que é considerado «normal» pela maioria”, são aqueles que menos possibilidades têm de participar na vida pública nas suas diversas vertentes. Assim, advoga que a exclusão constitui uma forma de “negar a própria cidadania” em que “não participar ativamente na vida pública é perder a dimensão enquanto cidadão e enquanto pessoa”. Neste seguimento, reforça que “a exclusão nega em absoluto a condição humana, a dignidade da pessoa, e não há condição humana sem dignidade”. Esta ideia desemboca no princípio da participação que é definido pelo “direito a ser ouvido e ao reconhecimento de uma voz”, e da autonomia, considerando que “toda a pessoa, pelo simples facto de nascer, é uma pessoa e um ser autónomo e completo: tem a sua autonomia e a sua completude”. Assim, refere o dever da sociedade na criação de espaços de participação, no qual, se advoga o enquadramento dos museus. Neste seguimento, defende que a palavra “diferença”,

frequentemente associada às pessoas com deficiência/incapacitadas, deve ser substituída pela palavra “diversidade”, isto porque a primeira pressupõe a “norma” e uma atitude de “tolerância” para o seu desvio. E, na verdade, defende que “aquilo que é para nós uma tolerância é na realidade um direito. E um direito não se tolera, tem-se!”. Por isso, Lúcio considera que uma sociedade inclusiva não deve dar lugar à tolerância, já que esta implica uma relação de inferioridade *versus* superioridade. No fundo, trata-se de se assumir o princípio da alteridade, em que numa sociedade de direitos “todos percebem e respeito que o direito existe no outro, porque todos somos outros e a pessoa excluída não tem necessidades, tem direitos”. Neste sentido, no que concerne à questão da exclusão, “não existem necessidades, mas sim, direitos violados”. Neste campo, posiciona o papel do Estado para o reconhecimento dos seus direitos, em que a “caridade” ou o “protecionismo” não tem espaço numa sociedade democrática. Em oposição, reclama a importância do empoderamento para formar as pessoas excluídas, com vista à percepção dos seus direitos e poderes, e da capacidade de funcionalidade que têm, para que ganhem voz e reclamem a responsabilização pelos seus direitos (Lúcio 2013). No que se refere ao trabalho nos museus dedicado aos públicos com deficiência, e na tentativa por ampliar o seu conhecimento acerca destes, os profissionais dos museus têm-se preocupado em compreender algumas das classificações, que não passam de meros essencialismos, acerca deste grupo de pessoas, traçados pela fraca convivência estabelecida com esta parte. Estas classificações assentam, naturalmente, em mitos e preconceitos, ao redor do “modelo da tragédia pessoal”, que surgem fora do domínio do conhecimento, mas imperam em termos culturais. Ao mesmo tempo, dão continuidade à produção discursiva em torno da caracterização-tipo das pessoas com deficiência/incapacitadas com base nestes modelos. Assim mesmo, o modo como a deficiência/incapacidade é interpretada culturalmente assume-se unicamente numa perspetiva simbólica, na procura por explicar certas particularidades por hipóteses. Como resultado, igualmente contribuem para este ciclo contínuo, em torno de um preconceito - que deriva de um juízo preconcebido. No âmbito de uma abordagem cultural, os profissionais dos museus atuam com base no desconhecimento da realidade das pessoas que fazem parte de um determinado grupo social, sob o efeito pejorativo que se manifesta nas atitudes discriminatórias. Por exemplo, o documento elaborado

pela ACAPO sobre as *Recomendações sobre atendimento a pessoas com deficiência visual* refere:

“É muito importante não se criar um estereótipo de pessoa com DV [deficiência visual]. Cada pessoa tem as suas características individuais, mais ou menos acentuadas. O que as pessoas com DV têm em comum é um problema de visão, de resto, cada um tem a sua própria maneira de ser. Consequentemente, estes clientes devem ser tratados com o profissionalismo habitual, adaptando o seu discurso à personalidade, conhecimentos e necessidades do cliente. As pessoas com DV têm diferentes graus de visão, mas o grau de visão não determina as suas capacidades” (NEIA 2013).

Nesta visão, para além de sublinhar a incoerência implicada na criação de estereótipos, argumenta que as capacidades de cada um não estão propriamente relacionadas com o grau classificativo da deficiência. Assim mesmo, essas classificações, baseadas em propósitos médicos definidos por escalas e na comparação com a não deficiência, negligenciam substancialmente a questão social, as condições afetivas e emocionais que acompanham as vidas das pessoas com deficiência/incapacitadas. No fundo, e como a sua operacionalidade está em parte influenciada pela base cultural que sustenta o trabalho dos profissionais dos museus - também eles fruto de uma herança cultural que recebem sobre as questões da deficiência/incapacidade motivada pela aura da tragédia e dependência, o trabalho dos museus é revelador desses medos, preconceitos, ansiedades e falta de crença nas capacidades das pessoas com deficiência/incapacitadas para participar no museu, que não são mais do que a herança de um pensamento cultural comum.

Com esta abordagem, vamos contribuir para definir alguns dos aspectos que se interligam com a representação das pessoas com deficiência/incapacitadas na sociedade atual, baseada numa imagem negativa, culturalmente hegemónica *versus* o desenvolvimento de uma imagem positiva da deficiência/incapacidade em ascensão. Dadas as particularidades decorrentes da cada situação de incapacidade, segue-se uma breve análise dos três géneros de deficiência/incapacidade maioritariamente abordados no âmbito da presente tese.

2.1.1. A deficiência/incapacidade intelectual

No campo da deficiência/incapacidade intelectual, a maioria dos diagnósticos concretizados estabeleceram-se dentro do campo científico, puramente racional, à margem de todo o processo social. Caso disso, foram as denominadas provas de inteligência, cuja primeira foi desenvolvida por Alfred Binet (1873- 1961) e Théodore Simon (1872-1961), em 1905, com o propósito de identificar as crianças com dificuldades escolares. Assim, o denominado “Quociente de Inteligência” (QI), baseia-se numa pontuação que permite classificar cinco níveis de “inteligência” abaixo do padrão *normal*: fronteiriço (QI 70-85); leve (QI 50-55 a 70); moderado (QI 34-40 a 50-55); grave (QI 20-25 a 35-40) e severo profundo (QI abaixo de 20-25). O conceito de QI remete para pontuações apenas relacionáveis com os critérios bio-estatísticos - de inteligência lógico-matemática e de dados provenientes da escola, em condições de laboratório, e não, da inteligência da pessoa. Como Aznar considerou, a capacidade de abstração ficou impossibilitada de ser medida, tal como a carga social e cultural da pessoa com deficiência/incapacitada. Pelo que, para contar com os dados de cada pessoa, teriam que ser analisados os dados referentes à sociedade a qual pertence. Ainda mais, o conceito do QI, acabou por gerar mal entendidos, ao concretizar a ideia de atraso na idade mental das pessoas com deficiência/incapacidade intelectual. Esta concepção, acabou por gerar uma “aberração concetual”, ao definir a idade mental de cinco anos, ainda que se tratasse de uma pessoa adulta. Consequentemente, passou-se a esperar de um adulto com deficiência/incapacidade intelectual, o mesmo que se esperaria de uma criança do pré-escolar. Nesta visão, o autor argumenta que as medições do QI, como factor delimitador, são de escassa utilidade, uma vez que as limitações cognitivas são o resultado de diversos factores conjugados com o ambiente envolvente. Assim, a fraca estimulação, a falta de assistência e apoios personalizados diminuem o nível de funcionamento de cada pessoa. Mas se a pessoa recebe apoios personalizados, no contexto do seu ambiente natural, com estímulos e serviços adequados aos seus requerimentos, o seu funcionamento e qualidade de vida melhoram. Uma das mais fecundas abordagens à atividade intelectual dos últimos tempos foi a proposta de Howard Gardner, desenvolvida na década de 1980, sobre as “inteligências

múltiplas”. Esta teoria, que se opõe ao modelo tradicional do conceito de inteligência definido pelos testes de QI, descreve diversos tipos de inteligência nos seres humanos, e sustenta a ideia de que as inteligências não são objetos que possam ser quantificados. Pelo contrário, são objetos que podem ser activados ou não, em razão dos valores de uma cultura específica, das oportunidades disponíveis nessa cultura e das decisões pessoais de cada indivíduo, e/ou das suas famílias, professores e outros profissionais (Aznar 2010).

À luz dos avanços desencadeados nos estudos do desenvolvimento intelectual, surge o termo “deficiência intelectual” em substituição dos termos “atraso mental” ou “deficiência mental”. A *American Association on Intellectual and Developmental Disabilities*, outrora denominada por *American Association on Mental Retardation*, foi líder na adopção deste termo, para as áreas da saúde, das políticas públicas, educação e investigação académica (AAIDDA 2014). Em 2004, a Organização dos Estados Americanos e a OMS realizaram um evento em Montreal, no Canadá, no qual foi aprovada a *Declaração de Montreal Sobre Deficiência Intelectual*, que adopta o termo “deficiência intelectual” (Organização dos Estados Americanos 2004). Assim se justifica a adopção deste mesmo termo - “deficiência intelectual”, na presente tese. Em relação à sua definição, a duas entidades, sugerem a caracterização da deficiência/incapacidade intelectual, na limitação significativa em três elementos essenciais: limitações no funcionamento intelectual, limitações na área do comportamento adaptativo, e sua manifestação anterior aos 18 anos de idade, ou seja, o período de desenvolvimento de uma pessoa. O funcionamento intelectual, também considerado a inteligência, refere-se às faculdades mentais gerais, como a aprendizagem, o raciocínio, a capacidade de resolução de problemas, etc. Os teste de QI, são um dos métodos, geralmente utilizados, para medir o funcionamento intelectual, cuja pontuação de cerca de 70 ou até 75 indica uma limitação no funcionamento intelectual. O comportamento adaptativo refere-se ao conjunto de capacidades concetuais, sociais e práticas desempenhado pelas pessoas na sua vida quotidiana. As capacidades práticas compreendem a linguagem e literacia, os conceitos numéricos, o dinheiro e o tempo, e a auto-direção. As capacidades sociais compreendem as capacidades interpessoais, a responsabilidade social, auto-estima, ponderação, a resolução de problemas, a

capacidade para seguir regras ou a lei, e a capacidade de evitar a sujeição a um estado de vitimização. As capacidades práticas compreendem as atividades da vida diária, como os cuidados diários, as atividades ocupacionais de lazer, os cuidados de saúde e a segurança, o uso de transportes e viagens, as rotinas e os horários, o uso do dinheiro e do telefone. A sua manifestação até aos 18 anos de idade explicita que o que quer que tenha afetado o decurso do desenvolvimento intelectual de uma pessoa terá que ter acontecido até esta idade para ser considerado como deficiência/incapacidade intelectual. No entanto, para além destas premissas, a AAIDD considera a existência de fatores adicionais, como a comunidade envolvente e a cultura dos pares onde o indivíduo se insere, a diversidade linguística e as diferenças culturais no modo como as pessoas se comunicam, movimentam e comportam. Mais, reconhece que o nível de limitação funcional poderá melhorar se a pessoa beneficiar de apoio personalizado por período continuado⁴⁵. De acordo com a organização dedicada à deficiência/incapacidade intelectual, *The Arc - for people with intellectual and developmental disabilities*, os síndromes associados à deficiência intelectual mais comuns, são o autismo, o síndrome de *Down*, o síndrome do X Frágil e o distúrbio do espectro da síndrome alcoólica fetal. O impacto da deficiência/incapacidade intelectual varia consideravelmente de pessoa para pessoa, manifestando-se em aspetos relativos às competências da linguagem e da comunicação verbal, à mobilidade física e aos cuidados pessoais, como se vestir e alimentar⁴⁶.

Frequentemente, as fronteiras entre a deficiência/incapacidade intelectual e a doença mental apresentam-se difusas, gerando situações equívocas nas relações interpessoais para com as pessoas com deficiência/incapacidade intelectual. Na verdade, esta distorção, pode ter sua génese no facto de entre 30% a 60% das pessoas com deficiência intelectual sofrerem desordens mentais e, nas mesmas percentagens, as pessoas com

⁴⁵ As causas da deficiência intelectual podem ocorrer essencialmente durante quatro fases do desenvolvimento de uma pessoa: na concepção por incompatibilidade sanguínea e doenças genéticas (muitas deficiências intelectuais estão ligadas a alterações cromossómicas como o Síndrome de Down, Síndrome de Angleman, Síndrome de Rett, Síndrome de Kanner, Síndrome de Prader-Willi, Síndrome do X-frágil, Autismo, entre outras); durante a gravidez: por carências alimentares, consumo de álcool e tabaco, doenças da mãe que afetam o desenvolvimento embrionário (por exemplo, sarampo ou rubéola), uso de medicamentos, entre outros; durante o parto: sofrimento cerebral do recém-nascido, prematuridade, exposição a toxinas ou a infeções durante o parto, traumatismo do parto, etc; depois do nascimento: doenças infecciosas, virais ou metabólicas, intoxicações, traumatismos cranianos, asfixia, ou falta de cuidados de saúde, etc. (cf. <http://aaidd.org/intellectual-disability/definition#.U3yu8l7RZz8>).

⁴⁶ (cf. <http://www.thearc.org/learn-about/intellectual-disability>).

deficiência/incapacidade intelectual usarem medicamentos psicotrópicos⁴⁷ (Dosen 2010). No entanto, genericamente falando, há duas grandes diferenças: a primeira é uma deficiência/incapacidade, pelo que não tem cura, e a segunda é uma doença que pode ser tratada com medicação e/ ou acompanhamento terapêutico; a primeira ocorre antes dos 18 anos, e a segunda na adolescência ou em idade adulta (Millecamps 2010) Ainda mais, a primeira caracteriza-se por estar comprometida com o sistema cognitivo, que determina uma limitação no seu desenvolvimento, dificuldades de aprendizagem e na realização das tarefas diárias comparativamente com a maioria das pessoas. A segunda engloba alterações na mente da pessoa, como a sua percepção da realidade, e pode afetar o seu desempenho social, as alterações de humor e comportamentais. Assim sendo, a deficiência/incapacidade intelectual refere-se especificamente ao funcionamento do intelecto e não ao funcionamento da mente. O quadro apresentado, sistematiza as principais diferenças entre as duas condições⁴⁸:

Deficiência Intelectual	Doença Mental
Pensamentos limitados pela capacidade e compreensão cognitiva	Distúrbios no processamento do pensamento e da percepção. Pode gerar alucinações e delírios
Permanece durante toda a vida sem desaparecer	Pode ser temporária, cíclica ou episódica
Ocorre antes dos 18 anos de idade	Pode ocorrer em qualquer estágio da vida
O uso de medicamentos não restaura a capacidade cognitiva	Podem ser prescritos medicamentos para controlar os sintomas
Avaliada por um psicólogo	Diagnosticada por um psiquiatra

Quadro 5. Principais diferenças entre a deficiência intelectual e a doença mental. (Adaptado de *Intellectual Disability Rights Service* 2014).

Outro fenómeno que Aznar apontou como sendo frequente no campo da deficiência/incapacidade intelectual, é a negação da possibilidade de as pessoas viverem vidas reais.

⁴⁷ Isto é, substâncias medicamentosas que atuam no psiquismo ou no funcionamento cerebral.

⁴⁸ Apesar do recurso à tabela disponibilizada pelo autor, considera-se que o uso do termo “deficiência mental” apresentado na tabela deverá ser substituído pelo termo “deficiência intelectual”.

Nesta perspectiva, aponta para a questão da auto-determinação, definida em cinco factores: o protagonismo, a responsabilidade, a eleição, a liberdade e o contexto inter-relacional. O protagonismo é alcançado na demonstração de provas das capacidades de iniciativa, na inovação e na criatividade. Parte do trabalho que leva ao seu favorecimento resulta na possibilidade de incitar cada pessoa a falar por si própria as suas opiniões e preferências. No caso das pessoas com deficiência intelectual, o autor adverte, que um dos aspetos que, habitualmente, lhes são relativos é a passividade e a adesão à opinião dos outros. Automaticamente, os familiares, os profissionais e as instituições, deixam de esperar que a pessoa fale por si própria e, com a melhor das intenções, as substituem no julgamento errado de que não são capazes. A responsabilidade parte do pressuposto de que uma pessoa só será responsável se lhe for dada responsabilidade. Neste seguimento, a exposição a situações de conflito quotidianos, como acontece com qualquer pessoa sem deficiência, permite a identificação de perigos e a sua defesa. A resolução de imprevistos, bem como, a superação das limitações e a tolerância às frustrações, constituem-se modos de potenciar a responsabilidade. Esta componente, faz especialmente sentido no caso das pessoas com deficiência/incapacidade intelectual, frequentemente tratadas como crianças mesmo em idade adulta. A eleição parte da ideia da disponibilidade de opções, permitindo à pessoa o exercício de escolha usando a sua subjetividade. Este estágio permite a experimentação de opções reais, como provar, sentir, registar o porquê das suas eleições, analisar as vantagens e desvantagens. O autor considera mesmo que, sem opções não pode existir a auto-determinação. A liberdade refere-se ao poder decisivo de um pessoa com deficiência dentro das possibilidades de eleição. Neste sentido, o autor refere-se à questão da oposição, ou seja, de dizer que “não”, em relação ao que os outros dizem. E na sua análise, a oposição aos outros, requer um esforço psíquico e mental muito maior que concordar ou acatar. No que concerne às pessoas com deficiência/incapacidade intelectual, o autor refere que, por ativa ou passiva intervenção do ambiente, estão acostumadas a dizer que “sim” a tudo. O contexto inter-relacional trata os vínculos e as relações com os outros enquanto meio e fonte privilegiada de enriquecimento pessoal. O contexto, não só contém, como também outorga identidade,

na identificação com os outros e na apropriação de papéis sociais, e afirma o sentimento de pertença a um grupo de pessoas na esfera íntima, privada ou pública (Aznar 2010). Por outro lado, outras denominações têm sido utilizados por diversas organizações em relação ao conceito “deficiência/incapacidade intelectual” utilizado pela AAIDD, demonstrando que não há uma só interpretação ou uma definição consensual para o seu uso. Por exemplo, uma organização que representa este grupo no Reino Unido, a *Mencap The Voice of Learning Disability*, define a “learning disability” (incapacidade de aprendizagem⁴⁹) em relação às pessoas como uma “capacidade intelectual reduzida” e com “dificuldades na realização das atividades diárias, como as tarefas domésticas, a socialização ou administração de dinheiro” que se manifesta durante toda a vida⁵⁰. Alguns museus, adotaram este mesmo termo em relação às atividades desenvolvidas pelos “programas de acesso”, mais especificamente a denominação “visitors with learning and developmental disabilities” (visitantes com incapacidade intelectual e desenvolvimental⁵¹), como é o caso do MOMA, *The Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque, e dos museus da *Tate* e do *The Victoria & Albert Museum*, no Reino Unido. Por sua vez, também este termo gera confusão em relação à definição das consideradas “learning difficulties” (dificuldades de aprendizagem⁵²), que difere da expressão “learning disability”. A título de exemplo, uma pessoa com dislexia faz parte do grupo das denominadas “dificuldades de aprendizagem específicas” e não do grupo de pessoas com “incapacidade de aprendizagem”⁵³.

2.1.2. A deficiência/incapacidade visual

A importância do sentido da visão encontra-se intimamente ligada às vias pelas quais se estabelece a comunicação da informação e da partilha com o exterior, nos seus variados contextos. Não há dúvidas que a visão foi, desde sempre, o sentido mais utilizado pelo

⁴⁹ Tradução da autora.

⁵⁰ (cf. <http://www.mencap.org.uk/definition>).

⁵¹ Tradução da autora.

⁵² Tradução da autora.

⁵³ (cf. <http://www.mencap.org.uk/definition>).

ser humano, assumindo para quem vê, o domínio da sua experiência e interpretação de significados, em detrimento do uso de outras vias sensoriais. Assim mesmo, o significado da cegueira é alvo de uma panóplia de constrangimentos profundamente engajados nas concepções culturais dominantes e nos modos de organização em vigor. Numa aceção clínico-funcional, a pessoa com deficiência/incapacidade visual é definida em duas grandes categorias, diferenciadas em razão dos critérios da “acuidade visual” (do melhor olho após correção), isto é, a capacidade para perceber e discriminar pormenores, e do “campo visual”, isto é, a distância angular que o olho consegue abranger. A pessoa é considerada como cega total como sendo aquela que não possui potencial visual, podendo ter alguma percepção da luminosidade⁵⁴. Pode ser de três tipos: congénita (se surge dos 0 ao 1 anos de idade), precoce (se surge entre o primeiro e o terceiro ano de idade), adquirida (se surge após os 3 anos de idade); ou com baixa visão, no caso de ter uma reduzida capacidade visual, que não melhora através de correção óptica. A baixa-visão pode ser de dois tipos: orgânica, com lesão do globo ocular ou das vias ópticas, ou funcional, sem danos orgânicos e susceptível a um tratamento de reabilitação (ACAPO 2014).

Não obstante, um dos aspetos relativos à questão da deficiência/incapacidade visual é que enquanto algumas das suas análises centram as suas questões nas dificuldades decorrentes da ausência ou limitação da percepção visual, outras delegam nas condições sociais uma das maiores causas de dificuldades enfrentadas pelos cegos. Embora se possa considerar que esses dois aspectos sejam inseparáveis, alguns estudos realizados parecem mostrar que há um grande peso concedido à ausência da visão sobre o desenvolvimento da personalidade em que os efeitos sociais se tornam preponderantes. Na sua obra *E Se Eu Fosse Cego?*, o autor Sena Martins interessou-se por analisar os

⁵⁴ Do ponto de vista legal, em Portugal são consideradas pessoas cegas: a) as pessoas com ausência total de visão; b) as pessoas cuja acuidade visual é inferior a 1/10, no melhor olho, após correção convencional; c) as pessoas com acuidade visual superior a 1/10, acompanhada de uma limitação do campo visual inferior ou igual a 20° em cada olho. Cf. Decreto Lei nº49331/69 de 28/10.

No entanto, esta definição carece de atualização em função das exigências educacionais e do desenvolvimento dos padrões clínico-legais definidos internacionalmente pela OMS. De acordo com esta organização a deficiência visual está organizada em 5 categorias, sendo que a 1 e 2 se referem a situações de baixa-visão, e as 3,4,5 a situações de cegueira: 1 - Moderada: Acuidade Visual binocular corrigida entre 3/10 e 1/10, com um campo visual de pelo menos 20°; 2 - Grave: Acuidade Visual binocular corrigida entre 1/10 e 1/20. 3- Profunda: Acuidade Visual binocular corrigida entre 1/20 e 1/50, ou com um campo visual inferior a 10° mas superior a 5°; 4 - Quase total: Acuidade Visual binocular inferior a 1/50, com percepção luminosa preservada ou campo visual inferior a 5°; Total: Cegueira absoluta com ausência de percepção luminosa (OMS 2004).

valores acerca da cegueira, à luz daquela que é a dominante interpretação ocidental sobre o tema, para vincular aquilo que é, na verdade, uma narrativa social marcada pela “aura da tragédia”, da “incapacidade” e do “infortúnio”. Ainda mais, procurou compreender a projeção desses valores na vida das pessoas cegas, que nada mais servem do que para a construção de uma “mui insidiosa” forma de opressão, que em nada refletem a experiência da cegueira (Sena Martins 2006, 27). Como o autor aponta, é no contexto grego, pela autoria de Aristóteles que os cinco sentidos humanos, que hoje estão consagrados, foram definidos e, igualmente, estabelecida uma hierarquização dos mesmos. Nesta medida, o filósofo argumentou que a visão seria o sentido mais desenvolvido e mais relevante às necessidades da vida, colocando-a no topo da sua hierarquia dos sentidos, seguindo-se a audição e do olfato. No entanto, apesar da primordialidade delegada ao sentido da visão, Aristóteles argumenta ser a audição o sentido mais importante ao desenvolvimento do intelecto, e por isso, a inteligência das pessoas cegas não seriam inferiores àquelas que vêem, fator este, que lhes permitiu uma participação ativa na vida intelectual e política, ao contrário da apreensão social das pessoas surdas, cuja ausência da oralidade seria associada à inaptidão do intelectual, contribuindo para a sua exclusão na esfera da vida social. Desta construção, alicerça-se, também, a relação estabelecida no pensamento grego entre o ver e conhecer, que reflete o modo como actualmente são usadas as palavras, cujas ideias relativas à razão e ao pensamento são permeadas por metáforas de domínio visual. Como assinala Sena Martins, a origem da palavra “ideia” nas línguas europeias localiza-se no verbo grego *Idein*, que significa ver. Exemplo disso é a obra de Paltão, *Fédon*, em que a cegueira é descrita como a “perda do olho da mente” (Sena Martins 2006, 49). No dia a dia, o uso de expressões como “evidente” ou “sem sombras de dúvidas” reforçam a convicção de que o conhecimento verdadeiro é sinónimo de uma visão perfeita (Amirilian 1997, 24), entre outras inúmeras expressões de uso comum que corroboram para um impacto profundamente negativo sugerido através dessas contingências sócio-históricas.

A questão da dependência/ independência tem sido um dos problemas enunciados à problemática social da deficiência/incapacidade visual. Nesta análise, o mundo externo tem sido posicionado na maior das relações de dependência, impelido pela constante necessidade de reafirmação e da dificuldade do cego em manter a sua auto-estima,

quando não obtém respostas afirmativas no ambiente envolvente. Esta condição traz consigo associada o frequente desejo de independência e de auto-afirmação, e a necessidade de “viver um contínuo teste de seu próprio poder de realização e aceitação” (Amirilian 1997, 72). A mobilidade é, neste caso, uma das principais razões apontadas para a dependência das pessoas com deficiência/incapacidade visual, privadas da condição de movimentação livre. Esta situação acaba por contribuir para o desenvolvimento de um dilema, que lhe é associado: o conceito de objetos no espaço só pode ser conseguido por meio da movimentação, assim como a ligação com o mundo, que só poderá ser estabelecida através da mobilidade. Juntamente com a bengala branca, a utilização do cão-guia surge como forma alternativa às pessoas cegas se locomoverem em autonomia e em segurança. No entanto, o facto de apenas existir no país uma escola de formação de cães guias, num género de instrução caracteristicamente morosa e dispendiosa, faz com que o número de cães guias seja exíguo, e a lista de candidatos extensa. O papel simbólico que a bengala detém neste grupo é incontornável, em grande parte, devido à função que ocupa enquanto escopo representativo das pessoas cegas e da cegueira. Igualmente assume parte na sua “capacitação identitária” em que a capacidade de locomoção autónoma não somente suporta a independência, a conquista do espaço exterior, o contato com as pessoas e os objetos mas, fundamentalmente, significa a apresentação pública e aceitação da sua própria cegueira (Sena Martins 2006, 154). É nesta aceção que o uso da bengala branca carrega, ao mesmo tempo, uma tónica incongruente. Se, por um lado, é sinónimo de realização autónoma, por outro, transporta consigo a exposição das pessoas que a usam, às tradicionais conceções culturalmente dominantes em torno das ideias de tragédia, desgraça ou incapacidade, que dão lugar a comportamentos paternalistas e inferiorizantes, a expressões de curiosidades ou considerações que perspetivam as pessoas cegas como personagens heróicas que triunfam no mundo dos videntes. O testemunho pessoal de uma pessoa cega é elucidativo, dessa tensão: “Um cego jamais passa anónimo e despercebido no meio de uma multidão; é forçado a “exibir” publicamente a sua deficiência. Isto exige do indivíduo cego uma determinação e um “arcaboço” bastante grandes e constantes” (cit. por Sena Martins 2006, 157). Assim mesmo, o uso da bengala branca carrega tal impacto emocional para as pessoas com deficiência/incapacidade visual que, muitas

vezes, a sua aprendizagem só é iniciada quando se torna imperativa. Esta situação torna evidente a dificuldade existente em muitas pessoas cegas em assumir a sua cegueira, que decorre tanto naqueles que não cegaram há muito tempo, como por parte daqueles que, sendo cegos desde à nascença, foram sempre protegidos no seio familiar e se recusam a assumir a cegueira perante a sociedade. Tais motivos estão relacionados, indubitavelmente, por esta ser uma deficiência/incapacidade tão negativamente considerada na esfera social e, sobretudo, nas narrativas ambivalentes pré-existentes em relação à sua própria identificação como tal (Sena Martins 2006, 159). Por outro lado, outra questão adjacente à questão da deficiência/incapacidade visual é o modo como a experiência do mundo é estabelecida. Para além do contato ser proporcionado através dos outros sentido disponíveis, como o tato, a audição, o olfato, o gosto ou a cinestesia, importa apontar, uma outra situação que frequentemente ocorre: muitas vezes, as relações e interações com o mundo exterior, são lhes frequentemente apresentadas ou explicadas pela linguagem daqueles que pouco se utilizam deste conjunto de experiências sensoriais. Amiralian abordou esta questão considerando-a “um problema central de incompatibilidade” entre dois géneros de percepções qualitativamente diferentes que parecem contrapor dois mundo de experiência distinta, entre o mundo dos cegos e o mundo daqueles que vêem (Amiralian 1997). Na verdade, este duplo universo de experiências trilha um complexo e difícil caminho para a sua inclusão e, sugere, a existência de diversos mundos sobre uma só realidade. A pessoa cega vai então delimitar a fronteira entre esses mundos: o seu mundo interno, o mundo externo assimilado pelo seu sistema perceptivo, e o mundo externo percebido pelos que vêem do qual participa através de um conhecimento obtido verbalmente, embora não vivenciado. Ao lhe ser imposto a transmissão de conceitos e de valores, alicerçados no mundo da experiência daqueles que vêem, agrava e reforça a dificuldade de definir o seu lugar no mundo, que não é nem daqueles que vêem ou daqueles que não vêem. Obrigando, assim, a uma luta constante para alcançar um lugar no mundo e para solucionar os problemas de aceitação. É na dissolução de fronteiras entre os diversos mundos que se abre espaço para um desenvolvimento harmonioso da personalidade, para o caminho da convivência no seio da vida familiar, escolar, do trabalho e da comunidade, como membro participante. Nos testemunhos de pessoas com deficiência/

incapacidade visual que Amiralian recolheu, para o seu estudo referente aos aspetos afetivo-emocionais dos sujeitos cegos, esta constatação é, especialmente, expressa pelas pessoas com cegueira adquirida, cuja perda da visão é vivenciada como uma linha divisória entre um antes e um depois, entre o viver um presente sofrido ou a nostálgica recordação de um passado de percepções visuais (Amiralian 1997). É neste ponto que as pessoas cegas se vêem confrontadas com um crucial conflito de escolha: definir o seu lugar no mundo, assumindo a cegueira, ou negá-la para conseguir a aceitação. Obviamente que a primeira opção é a mais difícil: porque a assinatura da cegueira implica a árdua relação com o outro, a aceitação de sentimentos que culturalmente acompanham a consciência de ser cego, como a desqualificação e insuficiência, ou a descrença nas suas próprias capacidades. Pertencer a uma minoria, estabelecida pela qualidade de apreensão do ambiente externo, parece indicar a existência de uma parte certa e outra errada, uma percepção eficiente e outra ineficaz.

Outros sentimentos inerentes à cegueira são a solidão e o isolamento, resultante da procura de um lugar no mundo que ora se pauta pela sua negação, levando ao distanciamento para com a comunidade de pessoas cegas, ora pela cisão com o mundo daqueles que vêem, afastando-se de uma vida social partilhada. Neste sentido, parece haver diferenças quanto à quantidade de visão residual, época de incidência da perda ou aquisição súbita ou progressiva da deficiência, que produzem diferentes efeitos no desenvolvimento individual. Sena Martins ressalta a existência de muitas pessoas cegas e, sobretudo amblíopes, que procuram demarcar-se do estigma da deficiência/incapacidade, ao redor das construções sociais vincadamente depreciativas e de meios associados à condição da cegueira, que procuram ser um entrave ao isolamento ou contribuir para a construção de uma identidade. Assim mesmo, e contrariamente ao que se passa com a comunidade Surda, que vê nos meios associativos uma resposta para o desenvolvimento da sua identidade, assinala-se a fraca tendência associativa das pessoas cegas, precisamente na tentativa de escapar ao estigma que lhes é associado. Neste sentido, assumir a deficiência/incapacidade no âmago da questão identitária traduz-se na primeira tarefa a ser superada pelas pessoas com deficiência/incapacidade visual, em que as características que marcam a sua personalidade estão mais relacionadas às condições anteriores à perda de visão e à simbologia da cegueira possuída por si e seus

familiares, no caso da cegueira adquirida, do que à condição específica relativa à ausência da percepção visual propriamente dita (Sena Martins 2006, 51). Como Kastrup assinalou, a experiência da perda da visão pode assumir uma extensão mais abrangente, gerando a sensação de que tudo foi perdido, como a alegria, o trabalho, mas também a perda da dignidade e a autonomia, ou seja, o seu lugar no mundo (Kastrup 2010, 33). Mais do que a perda da identidade, a autora identifica a perda do mundo ao seu redor que se experimenta através da interrupção das rotinas e a sua consequente quebra na rede de relações. Ao se sentirem solitárias, as pessoas atingem um grau de elevada vulnerabilidade.

Por outro lado, a distinção entre as pessoas cegas e as pessoas com baixa visão tem sido considerada fundamental, por uma questão prática no que concerne aos modos de percepção do ambiente externo. De uma forma geral, as pessoas com baixa-visão consideram-se frequentemente esquecidas e, como tal, os procedimentos que lhes são empregues ora são os mesmos utilizados pelas pessoas sem incapacidade, no caso da sua deficiência visual não ser facilmente perceptível, ora se baseiam naqueles que são utilizados pelas pessoas cegas (Martins 2008, 19). A ideia de que o resíduo visual que possuem deveria ser poupado, pois o seu uso poderia lesar ou acelerar o processo de deterioração da função visual, encontra-se atualmente desajustada. Nesta perspetiva, existem auxiliares técnicos com vista à estimulação do resíduo visual existente e ao melhor aproveitamento do campo visual, como os auxiliares ópticos (como lupas, telescópios, primas ou lentes de contato, etc.), auxiliares não ópticos (como contrastes, tipo e tamanho de letras, tipo de papel, marcadores, gravador, etc)⁵⁵, ou os auxiliares electrónicos (como o sistema comumente denominado por Lupa TV e os sistemas de hardware e aplicações informáticas de tratamento de informação) (Ministério da Educação 2002), que tornam evidente as particularidades e diferenciações no uso de auxiliares técnicos na arena da deficiência/incapacidade visual.

Por último, outra questão que importa retomar, é o sentido que tem sido produzido e reproduzido em torno da cegueira, marcadamente definido pela “narrativa da tragédia

⁵⁵ O Ministério da Educação publicou uma brochura que apresenta as normas de acessibilidade gráfica, como o tamanho de letra, tipo de fonte e estilo, contraste, qualidade do papel, cor, espaço entre linhas, comprimento da linha de texto, espaço entre linhas, margens, colunas, colocação de texto em imagens, gráficos e imagens, ajudas de navegação no texto, cuja informação se considera útil para a apresentação gráfica de conteúdos desenvolvidos no âmbito de recursos informativos e educativos pelos museus. Cf. Ministério da Educação. 2002. *Compreender a Baixa Visão*. Lisboa: Ministério da Educação.

peçoal” (Sena Martins 2006, 249). Neste sentido, a análise de Sena Martins levou à compreensão de que as representações dominantes da cegueira são fundadas nas projeções pessoais daqueles cuja visão assume importância capital. Assim, o autor denuncia que a abordagem à deficiência/incapacidade não é propriamente projetada pela “experiência do sujeito sofredor”, mas antes a partir de uma “transgressão corporal”, indicadora de sofrimento, desenvolvida a partir do corpo de quem vê, sendo esta uma construção, inevitavelmente descontextualizada e errônea, a partir da experiência do outro e não, propriamente, da experiência do próprio. Por isso mesmo, não é de estranhar os dados estatísticos que refere, que demonstraram que nos Estados Unidos da América a cegueira é uma das condições mais temidas pela população, a seguir ao Cancro e à Sida. A própria experiência pessoal do autor, na vivência com pessoas cegas e no conhecimento das suas vidas, contribuiu para detetar uma enorme desdramatização daquilo que é ser-se cego. Tal ideia está bem patente nas pessoas cegas à nascença em que não existe uma experiência de perda, e desde a sua infância se deu lugar a uma aprendizagem com vista à transmissão das aptidões e técnicas a serem empregues para a realização das diversas atividades. A este nível e comparativamente com as pessoas que perderam a visão no percurso da sua vida, tendem a mostrar uma maior adaptação à sua condição e de nelas ser menos demonstrativa a existência de sentimentos de inconformismo ou de “revolta” pelo facto de serem cegas. O autor refere mesmo o testemunho de pessoas cegas à nascença que só tiveram a noção de privação de algo, na altura em que foram para uma escola distinta em relação às outras crianças. Já no caso das pessoas que perderam a visão, que na maioria dos casos acontece por via de doenças de gradual degenerescência de carácter hereditário, essa perda ocorre dentro de um processo espaçado e já revelado, que em alguns casos conduz à antecipação das aprendizagens de técnicas e recursos necessários à vida de uma pessoa cega (Sena Martins 2006). Nesta medida, o impacto da cegueira tende a ser um processo gradualmente consciencializado e diluído no tempo. Assim mesmo, o sofrimento e tragédia implicados em muitas das narrativas relativas à cegueira encontra-se substancialmente desfasado da realidade de quem vive essa experiência.

2.1.3. As pessoas surdas e a comunidade Surda

Foi essencialmente a partir dos anos 60, do século XX, que se verificou o surgimento de uma nova perspetiva em relação ao tema da surdez. Começou a consolidar-se a consciência surda no seguimento dos diversos estudos linguísticos que argumentavam a ideia de que a língua gestual era uma língua autêntica, com estrutura e gramática própria. Estes estudos, desembocaram no reconhecimento de que a língua gestual se constituía como um sistema linguístico independente do sistema das línguas orais. Demonstraram que a linguagem era independente das capacidades de falar ou de ouvir, pois, correspondia a uma capacidade abstrata do cérebro. Desta forma, era no cérebro que se concentrava a linguagem, que no caso de se encontrar bloqueada por um canal, surgiria através de um outro canal. Os gestos dos surdos não se resumiam a uma simples mímica, mas a um código linguístico estruturado com regras gramaticais próprias. Ao mesmo tempo, a luta pelo reconhecimento de uma língua - que marcam o processo histórico e social relacionado com a surdez, remetem para um caso de questão identitária como elemento crucial na análise deste grupo. Assim, as pessoas surdas tentam inscrever a sua identidade coletiva na história, como grupo linguístico e cultural minoritário, que reivindica um novo estatuto e um novo olhar, e se opõe a uma classificação subordinada à deficiência auditiva. Na verdade, esta nova noção, assume-se no reconhecimento e no orgulho pela sua diferença⁵⁶. Tem lugar a afirmação da existência de uma cultura surda, construída a partir de uma língua comum e de uma forma diferenciada de apreender o mundo, e não da incapacidade de ouvir em si mesma. Assim, muitos estudiosos têm sustentado a ideia de que “a língua gestual é um elemento simbólico que permite aos surdos combater o rótulo da deficiência” (Gomes 2012, 24). A acompanhar estas reivindicações, e no decurso de orientações europeias dirigidas aos seus Estados-membros, Portugal reconheceu a Língua Gestual Portuguesa e elaborou legislação específica para a educação bilingue dos alunos surdos (Gomes 2012). Desde

⁵⁶ Por exemplo, em 1972, nos Estados Unidos, foi criada a organização *Deaf Pride* (orgulho surdo) por Barbara Kaunapel. Tradução da autora.

1997, que o estatuto da LGP se encontra reconhecido na *Constituição da República Portuguesa*⁵⁷.

Nesta medida, importa clarificar o uso de termos para denominar este grupo, já que os diferentes modos de designação utilizados refletem visões completamente antagónicas. O termo “deficiência auditiva” reflete uma visão médico-organicista, em que a pessoa surda é vista como tendo uma patologia localizada que precisa de ser tratada. Neste caso, os graus de severidade da deficiência auditiva são classificados na escala de decibel (dB) em quatro categorias: leve - limiares entre 25 a 40 dB nível de audição; moderada - limiares entre 41 e 70 dB nível de audição; severa - limiares entre 71 a 90 dB nível de audição; profunda - limiares acima de 90 dB⁵⁸. No entanto, a APS considera que esta escala pouco importa, pois “na comunidade surda, as características da surdez em si, são totalmente irrelevantes, o que lhes importa na realidade é a fluência em língua gestual”⁵⁹. Assim, para além da sua causa ou do grau, a surdez caracteriza-se pela idade de incidência, já que quanto mais tarde a pessoa fica surda, mais dificilmente se adquire e desenvolve a língua gestual. Naturalmente que as pessoas que ficaram surdas tardiamente, ou que tiveram maior aproveitamento auditivo, serão aquelas que terão maior aptidão para recorrer à oralidade. Na arena desta nova visão, a língua gestual “anula a deficiência e permite que os surdos constituam (...) uma comunidade linguística e minoritária diferente e não um desvio da normalidade” (Skliar 1997, cit. por Gomes 2012, 144), em que ser-se “surdo” passa a ser determinado por um critério social, caracterizado por sentimentos de identidade grupal, de auto-reconhecimento e identificação como tal, e pelo uso comum da mesma língua. Assim, o uso de designações como “mudo”, “surdo-mudo” e “deficiente auditivo”, habitualmente utilizadas pelas pessoas ouvintes, passa a ser contrariado pelas designações adotadas pelas comunidades surdas de “surdo” e “Surdo”. A primeira, em letra minúscula, aponta para a caracterização de uma pessoa em referência ao seu grau de surdez, que é incapaz de usar o seu resíduo auditivo para compreender a comunicação corrente de uma língua

⁵⁷ Lei Constitucional n.º2/97, artigo 74º, alínea h). *O Estado Português compromete-se a proteger e a valorizar a Língua Gestual Portuguesa enquanto expressão cultural e instrumento de acesso à educação e da igualdade de oportunidades.* Constituição da República Portuguesa - de 20 de setembro.

⁵⁸ (cf. <http://www.asurdosporto.org.pt/artigo.asp?idartigo=243>).

⁵⁹ (cf. http://www.apsurdos.org.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=42&Itemid=58).

oral. A segunda, em letra maiúscula, identifica a pessoa com os conceitos identitários e culturais dentro de uma comunidade, que adoptou a língua gestual como sua primeira língua⁶⁰. Existe ainda um outro grupo, as pessoas com baixa audição, que possuem algum resíduo auditivo, capazes de partilhar a experiência do som em diferentes níveis, com as pessoas ouvintes. Segundo os dados da APS, estima-se que em Portugal existam cerca de 120000 pessoas com algum grau de perda auditiva (incluindo pessoas idosas) e cerca de 30000 surdos falantes nativos de LGP, constituído maioritariamente por surdos severos e profundos que adquiriram a língua gestual durante a escolaridade. Deste grupo, ainda fazem parte os surdos que têm a LGP como sua primeira língua, frequentemente filhos de pais surdos. No entanto, o número de utilizadores da LGP torna-se mais amplo, se se tiver em conta outros grupos que fazem parte desta comunidade, como os familiares, profissionais e amigos que se relacionam diariamente com surdos, ou simples curiosos e, que habitualmente, não são fluentes na língua (APS 2014). Em Portugal, como na maioria dos países europeus, dois grandes períodos históricos marcaram as políticas aplicadas na educação dos surdos: o período que vai desde os meados do século XVIII até à primeira metade do século XIX, em que foram desenvolvidas experiências educativas em torno das línguas gestuais, cujo trabalho dos educadores franceses L'Epée e Sicard foram sobejamente reconhecidos na promoção do ensino da pessoa surda; e o período posterior, a partir de 1880, sob a influência do Congresso de Milão, que defende a superioridade do ensino oral em relação à língua gestual. Assim, o uso da língua gestual foi proibido nas escolas, obrigando às crianças surdas a usarem as línguas orais. De acordo com Gomes, o terceiro período inicia-se a partir de 1960, quando se reconhece que a educação de surdos deveria abandonar a perspectiva da reabilitação auditiva, na constatação dos fracos resultados alcançados pelo ensino oralista. Nos anos 1980, surge a proposta do bilinguismo-biculturalismo que enfatiza a importância de uma intervenção precoce na criança, com vista à aquisição da língua gestual de forma natural, que funcionará como base linguística para aprender uma segunda língua (Gomes 2012, 31). Os defensores desta proposta sustentam a ideia de que as crianças surdas quando integradas num ambiente de língua gestual, aprendem esta língua de forma espontânea, do mesmo modo como as crianças ouvintes aprendem

⁶⁰ De acordo com Gomes (2012) estas designações foram criadas pelo sociolinguista James Woodward e dotadas mundialmente pelas associações de surdos.

a sua língua materna oral. Ainda mais defendem que a língua gestual é tão rica e complexa como qualquer língua oral⁶¹. O termo bilingue significa que o surdo irá utilizar duas línguas diferentes, a gestual da comunidade surda em que se insere, e a oral da comunidade ouvinte com vista à sua integração social, o acesso à língua escrita e, se possível, falada (Baptista 2010, 198). A língua gestual está, ainda, associada à figura do intérprete, que estabelece a ligação entre as duas línguas. Comparativamente com língua portuguesa, grande parte da comunidade Surda sente dificuldades na sua compreensão, uma vez que existem significativas diferenças gramaticais - como a composição dos verbos que é feita no infinitivo e os vocabulários são mais limitados. Também a estrutura das frases é desenvolvida por inversões. Assim sendo, na presença de estruturas gramaticais mais complexas, as pessoas surdas ficam extraordinariamente baralhadas. No entanto, pode-se considerar que estas dificuldades linguísticas brotam essencialmente dos aspetos educacionais e culturais, dado que a surdez não priva o indivíduo da aquisição e desenvolvimento da linguagem oral. No entanto, para que tal aconteça, é fundamental que tenham acesso à sua língua natural, isto é, à língua gestual, o mais precocemente possível. Numa segunda fase, será a língua gestual a base para a aprendizagem de uma segunda língua, ou seja, a língua oficial do país onde vive⁶².

Uma questão controversa, que tem surgido no âmbito da surdez, é a dos implantes cocleares, isto é, os dispositivos electrónicos implantados, tanto na parte externa como interna do ouvido, com o objetivo de proporcionar aos seus utilizadores uma sensação auditiva semelhante ao fisiológico. São, por isso, uma ajuda técnica destinada, preferencialmente, aos surdos profundos. No entanto, os surdos que utilizam estes dispositivos nunca terão uma audição perfeita. Assim, os aspetos da reabilitação são os seus principais objetivos, através de um treino auditivo, para que ocorra o desenvolvimento da linguagem e da comunicação oral. Segundo Gomes (2012, 321),

⁶¹ Baptista (2010) interesse-se por desmistificar algumas falsas crenças relativamente às línguas gestuais: são línguas de modalidade visuo-espacial capazes de expressar conceitos abstratos; a sua estrutura não é dependente e modulada na sintaxe e morfologia das línguas orais; não são uma representação icónica dos seus referentes; não são línguas universais - cada país possui a sua própria língua gestual, cujos fatores culturais e geográficos influenciam e determinam a mudança histórica do gesto; não são realizadas através de soletração, pois existe um gesto para cada conceito - alfabeto gestual é um sistema manual distinto da língua gestual que consiste na soletração do abecedário, tendo por finalidade fazer a ligação com a língua oral em situações concretas, como, por exemplo, quando não existe um gesto específico para determinadas palavras.

⁶² Esclarecimentos prestados durante a concretização do *Curso de Iniciação e Sensibilização à Língua Gestual Portuguesa*, na APS de Lisboa, por parte da autora.

esta solução tem sido, essencialmente aconselhada pelos médicos, que negligenciam a importância de uma educação bilingue, acabando por promover o método de aprendizagem oralista. Atualmente, esta situação ocorre na maior parte das crianças mais novas, desde logo implantadas. A controvérsia surge quando esta opção, que surge no âmbito da classe médica que considera o surdo como um deficiente auditivo, e desconhecendo a perspetiva antropológica e cultural da questão, acaba por interferir prejudicialmente no âmbito da educação, sugerindo a LGP como língua alternativa. Nestas situações, os pais das crianças rejeitam a LGP. A reforçar esta situação é o facto de 90% das crianças surdas serem filhas de pais ouvintes, habitualmente sem qualquer género de conhecimento acerca das questões ligadas à surdez e à sua comunicação⁶³. Consequentemente, o surdo profundo, com implante, acaba por ser privado do ensino da língua gestual, optando por escolher o método de ensino pela via oral, quando na verdade é uma pessoa surda profunda que não acede à comunicação oral. Ao mesmo tempo, dá-se continuidade a um método, historicamente reconhecido, como tendo causado enormes prejuízos nas pessoas surdas⁶⁴.

Em termos gerais, a forma como as pessoas surdas organizam a sua vida e o quotidiano é extremamente visual. Pode-se considerar que as barreiras a que estão frequentemente sujeitos não acontecem tanto no âmbito da autonomia da vida quotidiana, como acontece com as pessoas com deficiência/incapacidade visual, mas mais concretamente no âmbito da sua participação social e vivência comum entre pessoas ouvintes. Se se pensar no acesso à educação e ao trabalho como dois direitos fundamentais do ser humano, facilmente se coloca este grupo numa situação de extrema desvantagem. O acesso ao trabalho é extremamente inferior quando comparado com as pessoas com deficiência/incapacidade visual, sendo a sua integração habitualmente consagrada em funções associadas às línguas gestuais, assim como o acesso ao ensino superior, que é relativamente recente quando comparado com as pessoas com deficiência/incapacidade visual. Dentro das próprias famílias podem existir casos de segregação, uma vez que a grande maioria das pessoas surdas é filha de pais ouvintes, sem qualquer conhecimento

⁶³ De acordo com os dados da *The National Deaf Children's Society*. Cf. http://www.ndcs.org.uk/about_us/ndcs/.

⁶⁴ Atualmente, têm havido uma grande polémica sobre a inclusão ou não da criança surda com implante coclear na educação bilingue. Este é um assunto em debate pelo que ultrapassa o âmbito desta investigação.

prévio das línguas gestuais. Por esta razão, o movimento associativo acabou por ser fortalecido, uma vez que as pessoas surdas mais facilmente conseguem conviver, partilhar, comunicar e comprovar as dificuldades que apresentam no âmbito da sua participação social⁶⁵.

⁶⁵ Esclarecimentos prestados durante a concretização do *Curso de Iniciação e Sensibilização à Língua Gestual Portuguesa*, na APS de Lisboa, por parte da autora.

Capítulo 2

Os Museus e a Deficiência/Incapacidade sob o Signo Social

1. O Museu Pós-Moderno: Novas Funções e Perspetivas Sociais da Museologia

1.1 A hegemonia dos públicos

A definição tradicional de museu enquanto instituição de dimensões espacio-temporal limitadas - que coleciona, preserva, expõe e comunica objetos científicos, históricos e artísticos - tem sido frequentemente questionada à luz da sociedade contemporânea. Face a uma nova visão, que o caracteriza como espaço aberto e público, de reflexão e de transformação, o museu tem vindo a adquirir novas funções culturais e artísticas e, sobretudo, novas funções sociais. Autores como Baptista Pereira, F.A. e Ana Duarte foram claros nos seus propósitos de atribuir aos museus funções alargadas, enquanto espaços de encontro social:

“Os nossos objetivos são muito claros: alargar a função do Museu de incontornável *lugar de memória* em espaço *de encontro social*, transformando-o num *actor social* privilegiado junto das comunidades, contribuindo para que as populações possam ter uma existência mais livre e culturalmente enriquecedor. Fazendo destes *altos lugares da memória* não só espaços de fruição de heranças culturais e dos seus cruzamentos múltiplos, mas também *um lugar e criação e um lugar de parcerias estratégicas para o desenvolvimento cultural* nós apostamos no desenvolvimento sustentado do território e dos seus habitantes” (Baptista Pereira, F.A. *et al.* 2001).

Esta nova tipologia, que preconiza o conceito da, então, denominada “nova museologia”, veio sobretudo a sublinhar a ideia de que as coleções dos museus, são públicas, e como tal, pertencem a todos. Esta conceção associou-se à necessidade de alcançar os mais vastos grupos sociais e, conseqüentemente, ao alargamento dos públicos. Por exemplo, Navarro *et al.* considerou:

“El museo del siglo XXI es una industria cultural que para su supervivencia tiene que adaptar sus objetivos en función de las necesidades de su público” (Navarro *et al.* 2012, 39).

De acordo com Hernández, a origem destas transformações acontece a partir da década de cinquenta, do século XX, quando se iniciam as primeiras renovações museográficas

com o propósito de mudar a imagem do museu do século XIX⁶⁶. Por detrás da definição de Museu, criada no artigo 3º dos Estatutos do ICOM, de 1947, que “reconoce la cualidad de museo a toda Institución permanente que conserva y presenta colecciones de objetos de carácter cultural o científico com fines de estudio, educación y deleite” (cit. por Hernández 2001, 70), surge uma nova definição nos seus Estatutos, em 1974, rectificada na 16ª Assembleia Geral de 1989, que no artigo 3º declara que o museu é uma “Institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad que adquiere, conserva, comunica y presenta com fines de estudio, educación y deleite, testimonios materiales del hombre y su medio” (cit. por Hernández 2001, 70). Por outro lado, o projeto desenvolvido em Le Creusot Montceau-Les Mines, em França, entre 1971 e 1974, sob direção de Marcel Evrard e com o apoio de Hugues de Varine Bohan e de Georges Henri-Rivière, resultou na criação de um museu “de sítio”, que associava a ecologia e a etnologia regional, constituído pela própria comunidade e dirigido por três comités: os utilizadores, os administradores e o pessoal especializado. Foi a partir desta experiência, que em 1985, Rivière elabora a definição do conceito de ecomuseu, nos termos de um instrumento que o poder político e a população concebem conjuntamente. Anos antes, em 1972, na “Mesa-Redonda de Santiago do Chile” organizada pelo ICOM, surge o conceito de “museu integral”, dentro de um contexto latino-americano, que veio a expressar publicamente e, pela primeira vez, as bases do movimento da nova museologia. Em 1984, a “Declaração de Quebec” proclama os princípios de base de uma nova museologia, assente no princípio social e flexível em relação às necessidades de uma sociedade em constante mutação (Hernández 2001, 74)⁶⁷.

Neste contexto, a partir dos anos 1990, foram realizadas diversas práticas e reflexões teóricas, que levaram a uma série de mudanças, que contribuíram para a denominada “crise de identidade” no setor museal. Segundo Hernández, esta “crise” aconteceu por a identidade do museu ainda se encontrar fundamentada no século XIX, embora estivesse a ocorrer um momento de transformação. Às tradicionais funções centradas nas

⁶⁶ De acordo com a autora, esta imagem de museu do século XIX, relacionava-se com um género de instituição caracterizada pela grande concentração de obras que albergava. Sem dispor de meios didáticos ao longo das exposições, apresentava um carácter eminentemente científico e inacessível ao público. A sua visita, era restrita a determinados dias.

⁶⁷ No ano de 1985, realizou-se o II Encontro Internacional “Nova Museologia / Museus Locais”, em Lisboa, que reconheceu formalmente a organização Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINON), e em 1987, é reconhecida como instituição afiliada do ICOM.

coleções dos museus, de conservar, expor e investigar, juntaram-se outras novas, dirigidas aos públicos e às comunidades. Surgiu a importância da função comunicativa, da divulgação, do caráter educativo e do sentido lúdico que, passaram a assumir a essência e o objetivo final do museu. Sem estas funções, o museu deixaria de cumprir as suas funções primordiais direcionadas para o encontro direto com o público (Hernández 2001, 81)⁶⁸. Assim, a evolução do conceito de museu passou de uma perspectiva estática e imóvel, para se transformar em algo de criativo e dinâmico, atento ao contexto social e às questões da atualidade. Em termos práticos, e segundo o autor, a realidade atual caracteriza-se pela coexistência de dois géneros de museus: os que vincadamente se prendem aos valores tradicionais num “visão míope” do seu passado e os que apresentam uma visão de futuro sem renunciar ao passado, procurando evoluir e caminhar lado a lado com a sociedade e o seu desenvolvimento.

Deste modo, a nova museologia apoia-se na ideia principal de museu como agente social, de contato direto entre o público e as coleções e com um papel específico e flexível que procura atuar e desenvolver as necessidades da sociedade em que se insere. Por conseguinte, a noção alargada das suas funções e, também, da ideia de património, faz com que o museu saia fora de portas, para dar lugar a um museu aberto. Assim, a viragem do século é marcada pela mudança da conceção tradicional de museu, que tem como aspeto fulcral as alterações das relações entre as coleções e o público. De acordo com o pensamento de Walsh (Walsh 1992), a chave para o sucesso do futuro dos museus encontra-se no desenvolvimento da ideia da democracia local e de serviço público, inserindo-se na perspectiva do museu como facilitador das comunidades que pretendam conhecer o desenvolvimento do seu local⁶⁹. Por serviço público considera algo que deve ser visto como tão essencial, que se torna crucial para a qualidade de vida de qualquer sociedade - como qualquer serviço de saúde ou educativo, a título de exemplo. Assim, considera que a nova museologia incorpora, simultaneamente, a ideia da eco-museologia e da museologia comunitária, que se baseiam no princípio do museu ativo que se apoia nas forças do progresso social.

⁶⁸ (cf. <http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/quebec.htm>).

⁶⁹ De acordo com o autor esse conhecimento do desenvolvimento do seu local é crucial para que as pessoas possam gostar de viver num mundo, que é cada vez mais complexo. Esse conhecimento, viabiliza o aumento do sentido de perspetiva em cada pessoa, para a compreensão e concetualização tanto do tempo como do espaço.

Segundo Black, nas últimas décadas têm aumentado as pressões de mudanças no modo como as coleções são apresentadas ao público. Essas pressões surgem de diversas direções, de cima dos governos e organismos de financiamento, de baixo dos públicos e de dentro da própria profissão - apesar de permanecer a ideia de conservação dos espaços e coleções como sua primeira prioridade. Nas palavras do autor entrevêem-se as mudanças necessárias para que essa transformação se processe. De acordo com o seu ponto de vista, os museus terão que posicionar os públicos no centro dos seus interesses, em vez dos encarar enquanto consumidores finais de um produto. Como tal, considera que:

“(...) the central challenge for museums at the start of the twenty-first century becomes:

- to understand the nature, motivations, expectations and needs of existing audiences, and to build an enduring relationship with them
- to develop and then retain new audiences.” (Black 2005, 7)

Assim, um museu com um papel mais centrado nos públicos não nega a importância das coleções, sua conservação, investigação e documentação, mas implica novas exigências à luz do século XXI, centradas na hegemonia do público e na natureza holística de uma visita: um espaço significativo para todas as comunidades; um agente para a regeneração física, económica, cultural e social; ser acessível a todos em termos intelectuais, físicos, sociais, culturais e económicos; relevante para o conjunto da sociedade, com o envolvimento da sociedade para a produção e distribuição de resultados, com o propósito central de melhorar a vida das pessoas; celebrante da diversidade cultural; promotor da coesão social e uma ponte para o capital social; promotor da coesão social; pro-ativo no apoio à regeneração das comunidades e bairros dos arredores; pro-ativo no desenvolvimento de novos públicos; pro-ativo no desenvolvimento, trabalho com e na gestão de projectos de agência; um instrumento estruturado para uso educativo; integrante da comunidade de aprendizagem; um espaço de encontro comunitário; uma atração turística; um gerador de rendas; um exemplo de prestação de serviços de qualidade e valor para a riqueza monetária. Neste seguimento, o posicionamento do público no centro da operacionalidade de um museu pressupõe o compromisso, constantemente atualizado, para adquirir um conhecimento real e compreensivo dos visitantes tradicionais e potenciais, ou seja, aquilo que os motiva a visitá-lo pela

primeira vez, quais as expetativas da sua visita - que pensamentos, experiências e memórias trazem com eles. Mais, exige o contato com os públicos, num diálogo regular e flexível o suficiente, para responder às suas necessidades, e o olhar direcionado para as barreiras que desencorajam as pessoas a visitar os museus, com vista a ultrapassá-las e a promover ativamente a sua visita. É nesta perspetiva que se assume a importância da consulta regular e da avaliação, para garantir melhorias contínuas (Black 2005, 4).

A preponderância do público, como a principal razão para quem o museu existe, traz consigo associada a necessidade do conhecimento dos públicos, isto é, de quem visita o museu e de quem é um potencial visitante. A variedade de públicos e de potenciais visitantes que podem ir ao museu, faz do estudo dos públicos uma missão fundamental ao funcionamento eficaz dos museus. Já nos anos 1990, Pastor argumenta a importância do conhecimento dos públicos no âmbito da pedagogia museística:

Desafortunadamente, muchas veces el personal del museo que planea una exposición tiene un conocimiento muy pobre de los visitantes que la verán, y sobrevaloran su motivación, conocimientos y tiempo, mientras infravaloran sus expectativas y propósitos. El resultado de ello es que muchos visitantes no pueden aprender, se sienten intimidados, confusos, aburridos, fatigados y, en general, dedican menos tiempo del que sería necesario para beneficiarse de lo que le ofrece la exposición (Pastor1992, citado por Navarro *et al.* 2012 26).

De acordo com Black (Black 2005, 8), a maioria dos estudos que procuram estudar os públicos dos museus assenta em inquéritos quantitativos, definidos nos termos das pesquisas de mercado. Estes estudos, que revelam dados sobre os públicos que já visitam os museus, podem, igualmente, ajudar a instituição museal a perceber quais os grupos que o não visitam ou que se encontram sub-representados. No entanto, esta análise dos visitantes e dos potenciais visitantes dos museus representa apenas uma parte do trabalho para conhecer, com maior plenitude, os visitantes, suas motivações, características e expetativas, o modo como exploram e interagem com as exposições e funcionários, e os resultados que adquirem com essa experiência⁷⁰. Na verdade, a maioria dos estudos sobre os públicos são de carácter estatístico e apenas fornecem dados

⁷⁰ De acordo com Black (8) foi a partir dos anos noventa que no mundo ocidental, ocorreu um rápido crescimento no estudo dos públicos. A título de exemplo, foi criada no Canadá, a *Visitor Studies Association*, em 1991, na Austrália, a *Evaluation and Visitor Research Special Interest Group* (EVRSIG), em 1995, e no Reino Unido, o *Visitor Studies Group*, em 1998.

sobre as características demográficas, sociais e culturais dos visitantes e, raramente, se têm centrado na observação directa do comportamento dos visitantes perante uma visita ao museu⁷¹. Autores como Navarro *et al.* consideram que dependendo das dimensões e da natureza do museu, cada intuição deverá escolher o tipo de públicos que melhor se adapta ao seu perfil, de modo a serem criados programas sustentáveis e de qualidade (Navarro *et al.* 2012, 41). Neste sentido, define diferentes tipologias de públicos que, na verdade, podem levar à criação de estereótipos desfasados da realidade e das particularidades que caracterizam a diversidade dos públicos. Certamente que, e como tem sido comumente reconhecido, as pessoas com deficiência/incapacitadas fazem parte da tipologia “públicos com deficiência/incapacidade”. Mas quais as fronteiras que definem esta mesma categoria? A razão da deficiência/incapacidade será óbvia. No entanto, o sujeito que pertença a esta categoria, como ser humano que é, inquestionavelmente concorrerá para outras categorias. Assim, ao mesmo tempo que pertence à tipologia dos “públicos com deficiência/incapacidade”, pode pertencer a outras tipologias definidas por Navarro *et al.*, por exemplo, o “visitante fã”, “o turista accidental”, o visitante sénior, o “visitante ocasional”, ou o “visitante online”, entre outras categorias. Com efeito, considera-se que esta tipificação tem levado ao esquecimento de estratégias que têm em conta aspetos que vão para além dos critérios que procuram alcançar um espaço sem barreiras. Essas estratégias são comuns a outras tipologias, como uma estratégia de *marketing* adequada ou uma programação de eventos regular e apelativa, em que a remoção de barreiras torna-se insuficiente para a captação dos públicos com deficiência/incapacitados. Assim, torna-se relevante mencionar a fragilidade na criação de perfis, pois é fundamental que a análise dos públicos configure uma reflexão de carácter interdisciplinar, que tenha em atenção os aspetos práticos, sociológicos e psicológicos e que permita obter uma ideia coerente e realista na forma de apresentar um museu à sociedade. Um das asserções alcançadas pela “nova museologia” é a heterogeneidade dos públicos que frequentam os museus, como também os objetivos de conseguir uma maior democratização no contexto atual da

⁷¹ Por exemplo, em Portugal, uma das fontes estatísticas aplicadas aos museus nacionais é o *Inquérito aos Museus*, realizado anualmente pelo Instituto Nacional de Estatística. Já o caso francês torna-se exceção por via do trabalho desenvolvido por Jacqueline Eidelman, do *département de la politique des publics de la Direction générale des patrimoines - MCC*, na realização de entrevistas com os públicos com o objetivo de aprofundar o conhecimento sobre os mesmos.

sociedade. Este objetivo parte da noção de que existe uma fação da sociedade que tem visto as suas oportunidades para visitar museus francamente limitadas, sendo até ignorada a sua existência. Assim, há uma tendência crescente para aceitar que o público tradicional não é apenas um, mas antes uma audiência plural que procura obter experiências e resultados próprios perante uma só coleção. Se se partir do pressuposto que os museus são instituições abertas a todas as pessoas, independentemente do seu contexto social e cultural, então terão que cobrir as expetativas dos públicos que já visitam os museus, mas também dos públicos potenciais, fomentando todos os recursos culturais, sociais e comunicativos. Nesta arena encontra-se, também, a oportunidade para os museus ampliarem a sua prática para fora dos seus muros, na sua relação com o ambiente sócio-cultural envolvente. Por conseguinte, há que ter em conta a distinção entre o público real que vai ao museu e o público potencial. Se considerarmos o museu como um meio de comunicação que tem a responsabilidade de chegar a um público cada vez mais vasto, o processo mediante o qual essa comunicação é realizada torna-se primordial na condução deste intercâmbio.

Por outro lado, as mudanças de relacionamento entre públicos e o museus trazem consigo associadas a necessidade de levar o público a regressar ao museu, após a primeira visita. Assim, à luz do museu do século XXI, o objetivo não é que o visitante realize uma só visita, mas que a partir de uma primeira visita, passe a frequentá-lo regularmente. Black considerou que o “visitante repetente” é vital para qualquer museu (Black 2005, 26). Na sua generalidade, este “visitante repetente” caracteriza-se por pertencer às proximidades locais, que, estimulado por uma visita prévia memorável, vai desejar repetir a visita. Porém, outros fatores são tidos em conta na realização de uma segunda visita: a maioria das pessoas concebe-a dentro de um enquadramento social ou familiar. Com efeito, para o desenvolvimento deste género de visitante, indica a essencialidade na promoção de oportunidades que facilitem a interação social e familiar, a participação ativa e o entretenimento. Por outro lado, imprime especial relevância, à necessidade de assegurar a existência contínua de algo de novo, através do estabelecimento de uma programação regular para atividades e eventos (Black 2005, 27). Nesta perspetiva, ao conceito de visitar o museu pela primeira vez, e de o frequentar ocasionalmente, surge um terceiro conceito, mencionado por Navarro *et al.*:

o “visitante participante ativo” (Navarro *et al.* 2012, 19). Este surge na base do estreitamento das relações entre o museu e o visitante, no momento em que o segundo sente que faz parte do primeiro, e se vai interessar pelas atividades programadas que oferece, como as visitas guiadas, as atividades em oficina, as exposições temporárias e outros eventos relativos. Neste estágio de relacionamento com o museu, este “visitante participante ativo” vai, também, fazer-se acompanhar de seus familiares e amigos, contribuindo para a ampliação da rede de públicos. A questão da participação passa, então, a fazer parte de uma das exigências atuais de um público, cada vez mais, conhecedor e educado, que procura tomar parte e receber um serviço de qualidade elevado, em oposição à visão tradicional do espectador passivo que recebe os ensinamentos do especialista do museu (Black 2005, 2). A autora Simon publicou um livro na internet intitulado *The Participatory Museum*⁷² onde explica a importância, processos e metodologias inerentes ao desenvolvimento da participação em museus. Nesta obra, a autora define a participação em instituições culturais em torno de quatro conceitos-chaves: “criação”, em que o visitante pode contribuir com as suas próprias ideias, objetos e expressões criativas; “partilha”, em que as pessoas discutem, levam para casa, integram e redistribuem o que vêem e o que fazem durante a visita; “ligação”, onde os visitantes socializam com outras pessoas - funcionários e outros visitantes - que partilham os seus interesses; “ao redor do conteúdo”, que significa que o foco das conversas e criações dos visitantes, assenta nas evidências, objetos e ideias, mais importantes para a instituição em questão. Dentro dos objetivos do museu participativo, impera a necessidade de conhecer as expectativas dos visitantes, em que, em vez de difundir um único conteúdo a todas as pessoas, promove a partilha de conteúdos diversos, personalizados, transformáveis e construídos em parceria com os seus visitantes. Assim, a instituição apoia-se no desenvolvimento de experiências multidirecionais, atuando enquanto plataforma de interligação entre diferentes utilizadores. Estes últimos, por sua vez, também atuam como criadores, distribuidores, consumidores, críticos e colaboradores de conteúdos. Em suma, em vez de ser uma instituição “acerca de” ou “para alguém”, os museus participativos são instituições que “criam e dirigem”, em parceria com os seus visitantes (Simon 2010).

⁷² (cf. <http://www.participatorymuseum.org/>).

As autoras Isabel Victor *et al.*, interessadas nas questões relativas à qualidade em museus, também defenderam o conceito da participação enquanto parâmetro fundamental para o seu alcance. Neste seguimento, a questão da participação é endereçada, na lógica da “museologia social”, a uma componente transversal a todo o processo museológico, que brota das forças da comunidade em resposta às suas preocupações e direitos. Neste campo, defendem que “a qualidade associada à participação mede-se pela eficácia do diálogo e a interação que se estabelece entre os vários sujeitos na ação”. Igualmente consideraram que os museus que estão inseridos na comunidade e que estão comprometidos com o seu desenvolvimento são aqueles que “opõem a participação à exclusão, o diálogo à intransigência e o conhecimento partilhado e gerido à meritocracia” (Victor *et al.* 2010, 165).

Igualmente, autores como Alves consideraram a necessidade imperativa dos museus se assumirem como espaços ao serviço do público no contexto atual:

“Os museus, e a sua identidade, encontram-se num momento decisivo da história. Para garantir a sua sobrevivência, neste século XXI, têm que melhorar a sua função de serviço público com um maior conhecimento das necessidades dos seus visitantes e uma maior vontade de oferecer experiências gratificantes e proveitosas”. (Alves 2011, 274)

O autor argumentou a importância da “frequentação museológica” como vetor crucial para a sua fruição, num “espaço público produtivo, que visa uma fusão conflitual fecunda entre o usuário e obra de arte, entre cultura erudita e cultura popular” (Alves 2011).

Em suma, a transformação do museu passa a significar uma das exigências para o século XXI, na procura por permanecer relevante ao público, em particular, e para a sociedade, em geral. Tais museus estão, fundamentalmente, centrados no desenvolvimento de novos públicos e na participação regular dos públicos existentes. A ideia da democratização dos museus, que tem vindo a ser desenvolvida nos últimos vinte anos, demonstra que ainda há muito a fazer nesta questão. Nesta linha de pensamento, surge o influente documento, publicado pelo governo do Reino Unido, *Renaissance in the Regions: a new vision for England's museums* (2001) que expressa as seguintes ideias:

The collections of museums and galleries belong to everyone... The mission of museums can be simply expressed. It is to make these collections readily accessible and useful to people today and to preserve them so that they can be used by future generations... They [museums] are important to society not only because of their irreplaceable collections but also because of their educational, social and cultural value: the contribution that they made to improving people's lives and to the understanding of unfamiliar cultures and viewpoints (Resource 2001, 24).

Um estudo desenvolvido por Black concluiu que, atualmente, o tradicional visitante dos museus ocidentais é “branco, bem educado e com um bom cargo profissional”. Para a maioria dos públicos, a visita ao museu representa um evento de lazer ocasional, com maiores probabilidades de ser realizada em família (Black 2012, 18). Também Prior (2003) considerou que a frequência das visitas aos museus nos grupos das classes baixas continua a ser pequena. Por norma, acontece uma vez por ano. No caso dos não visitantes, isto é, aqueles que nunca visitaram um museu, encontram-se representados nos grupos de classes baixas e naqueles que deixaram a escola em tenra idade. Na base desta lógica, defende que, ainda nos dias de hoje, visitar um museu de arte funciona como uma forma de distinção cultural. Com efeito, estes espaços, agem como ponto de encontro para a formação de classes e para a reprodução social, em que não são bem-vindos os grupos sociais de classe baixa. Um exemplo de sucesso que menciona, a *Tate Gallery*, em Londres, que duplicou o número de visitantes, ao assentar numa mais completa compreensão das expectativas dos públicos, encorajando leituras diferenciadas para responder aos distintos enquadramentos de referência de cada público. Como tal, argumentou a necessidade dos museus deixarem de serem fornecedores passivos de materiais didáticos, entregando o mesmo produto a todos os visitantes e, ainda, agentes conservadores de reprodução social e da cultura burguesa. Nesta análise, defendeu uma aproximação sociológica contemporânea do museu, que, assumido dentro da categoria da pós-modernidade, passa a ser um espaço ativo e agente auto-refletivo das mudanças sociais e culturais, no qual, a adaptação, flexibilidade e diversificação do produto são as palavras-chave.

Segundo Lang, estas questões têm gerado no sector museal um controverso debate, essencialmente polarizado entre uma visão do museu elitista *versus* populista. Para uns, torna-se difícil aos museus, habituados a colecionarem e a reunirem culturas materiais, se adaptarem aos novos, e por vezes políticos, assuntos em agenda. Para outros, os

museus têm sido historicamente associados a reforçar as desigualdades sociais, dirigindo-se apenas a uma elite minoritária, sendo agora o momento de dar resposta ao público do século XXI (Lang 2006, 30). Neste campo, tem sido desenvolvida uma grande variedade de estudos que têm procurando demonstrar que os museus deixaram de ser espaços neutros, com a função de abrigar, conservar e expor o património histórico e artístico. As seguintes declarações, a primeira da *American Association of Museums* e a segunda do governo britânico, são ilustrativas dos modos como os museus tem vindo a articular o seu propósito de serviço público perante os valores da sociedade contemporânea em emergência:

“Museums can no longer confine themselves simply to preservation, scholarship, and exhibition independent of the social context in which they exist. They must recognize that the public dimension of museums leads them to perform the public service of education - a term that in its broadest sense includes exploration, study, observation, critical thinking, contemplation, and dialogue” (American Association of Museums 1992, 6-8) .

“(M)useums can help visitors reflect on their place in the world, their identity, their differences and similarities... Museums can provide a tolerant space where difficult contemporary issues can be explored in safety and in the spirit of debate (Departament for Culture, Media and Sport 2005, 11).

Neste campo, Sandell reconheceu um importante desafio na prática museal, para a compreensão contemporânea dos públicos dos museus, conferindo-lhes um papel ativo na construção de significados numa visita ao museu. Nesta perspetiva sugere que, ao contrário da transmissão tradicional de comunicação dominante - cujos públicos pouco críticos e passivamente absorvem a mensagem que lhes é imposta, o modelo atual caracteriza-se por oferecer a possibilidade de os públicos construírem diversos significados perante uma visita, através de fatores pessoais e sócio-culturais que lhes estão associados. Neste modelo, focalizado no público, estabelece uma aproximação construtivista da aprendizagem museal, perante a qual o visitante desempenha um papel ativo e crítico na construção do significado. Desta forma, posiciona os públicos dos museus numa prática ativa, que não se limita a absorver a mensagem, capaz de construir os seus próprios significados. Esta visão insere-se, pois, dentro das teorias construtivistas, que reivindicam o poder dos museus para combater o preconceito

através de uma mudança efectiva nas atitudes e valores do visitante. George Hein, define que as exposições que visam esta aproximação à aprendizagem construtivista “vão apresentar uma serie de pontos de vista” e “não estando em conformidade com nenhum padrão externo de verdade, fazem sentido dentro da realidade construída pelo aprendiz” (cit. por Sandell 2007, 11)⁷³. Assim, esta aproximação fundamenta-se numa aprendizagem com resultados em aberto, que legitima os significados criados pelo visitante. A partir deste modelo, Sandell propõe a ideia de que os museus podem criar novas relações com os visitantes, numa aproximação discursiva de combate ao preconceito⁷⁴. Assim, posiciona o museu numa relativa eficácia como meio de comunicação fiável para expor “a verdade” acerca de determinado tema. Na conceção de uma aprendizagem ativa, o desafio dos museus estabelece-se pela sua capacidade de contrariar a discriminação, ao sublinhar que os modos particulares de ver, pensar e agir possam ser directamente transmitidos aos públicos, efectuando, assim, a mudança nos visitantes. Assim sendo, podem contribuir para a harmonia social, ao facilitarem o diálogo e a discussão acerca da diversidade, decorrentes de um encontro gerado entre diferentes comunidades, que possa ser explorado e direccionado. Um dos exemplos que evoca é o *Museum of Tolerance*, em Los Angeles, cuja entrada pela exposição principal divide-se em duas entradas: a primeira marcada com a denominação “prejudiced” (preconceituoso⁷⁵) e a segunda “unprejudiced” (sem preconceitos⁷⁶).

Por último, importa ainda mencionar, o relatório desenvolvido por uma agência independente do governo federal dos Estados Unidos da America - a *National Endowment for the Arts*, em 2009, que concluiu que, nos últimos vinte anos, os públicos dos museus, galerias e artes performativas tem vindo a decrescer, a favor de outros

⁷³ Dentro deste campo da comunicação e sua relação com os públicos, inserem-se as teorias desenvolvidas nos estudos de Stuart Hall (Kingston, Jamaica 1932) que se tornou um dos principais defensores da teoria da recepção. Este ramo defende que os públicos não são apenas receptores passivos de uma mensagem. Pelo contrário, a sua recepção é um processo ativo, de negociação em torno do significado que, por sua vez, depende do contexto cultural e experiência pessoal de cada um.

⁷⁴ O autor compreende o preconceito em termos sociais, e posiciona-o na manutenção, justificação e legitimação das relações de poder, que servem para oprimir, “desempoderar” e marginalizar aqueles que são entendidos como diferentes face a um grupo dominante. A diferença é concebida em termos hierárquicos, em que o preconceito é direccionado contra os membros de uma determinada comunidade que se acredita não ser apenas diferente, mas também, inferior face ao grupo dominante (Sandell 2007, 30).

⁷⁵ Tradução da autora.

⁷⁶ Tradução da autora.

meios de entretenimento, aprendizagem e diálogo⁷⁷, contribuindo para a compreensão de um decréscimo, ao nível da sua relevância enquanto instrumento de lazer, no contexto atual da sociedade ocidental.

1.2. Os museus e a responsabilidade social

A noção de que os museus têm o potencial para atuar como agentes de mudança social e contribuir para melhorar a qualidade de vida das pessoas reflete novas visões e novas funções para o museu do século XXI. Na verdade, dentro do setor, há um crescente consenso de que os museus têm a responsabilidade para desempenhar um propósito social, que vão para além da simples função de facilitar o acesso físico, abordando questões e preocupações da sociedade em agenda. O modelo social da deficiência tem sido amplamente analisado como ferramenta concetual para os museus alterarem práticas tradicionais, ao considerar que a incapacidade demanda uma resposta política, uma vez que é a sociedade que incapacita as pessoas - contrariamente à ideia de que esta é um problema individual das pessoas com deficiência/incapacitadas. Por conseguinte, a função do museu tem sido frequentemente direcionada no âmbito de uma prática ativista, com poderes para formar e influenciar o pensamento acerca da deficiência, através das vias pelas quais as narrativas culturais e artísticas acerca da deficiência são desenvolvidas. Ao mesmo tempo, reflectem importantes contributos para a construção do sentido de identidade das pessoas com deficiência no seio da sociedade atual.

A definição de museu elaborada pela principal organização internacional representante dos museus e seus profissionais - o ICOM, tem sido sucessivamente renovada desde a sua criação, em 1946, com vista a acompanhar as alterações e as necessidades da realidade que tem surgido na comunidade mundial dos museus. Atualmente, esta definição foi adoptada na “21ª Conferência Geral do ICOM” em 2007:

⁷⁷ Informação disponível em The Participatory Museum, in <http://www.participatorymuseum.org/preface/> (consultado em maio 2, 2014)

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite (cf. http://www.icom-portugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx).

Esta definição, que coloca, em primeiro lugar, o museu “ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento”, reflete uma grande transformação no campo dos museus caracterizada pelo anseio de direcionar a existência dos museus como instituições relevantes em benefício da sociedade. Na verdade, esta ideia não é nova. Desde há muito que os museus têm sido considerados instituições que contribuem para o bem da sociedade, através das suas funções de colecionar, preservar e educar o património material e imaterial da humanidade. O que há de novo é, de facto, o compromisso que lhes tem sido atribuído enquanto agentes para a harmonia e mudança social. Nesta arena, não há dúvidas que o tema da função social dos museus e a responsabilidade para tal são um assunto em agenda.

Em 2009, um artigo publicado na revista do ICOM, de autoria de Tereza Scheiner, reflete o posicionamento do papel dos museus para o século XXI. O título do mesmo, *Contributing to a Better World* (contribuir para um mundo melhor⁷⁸) sugere os principais objetivos de trabalho, nas práticas sociais e profissionais baseadas num conjunto de compromissos éticos, quer ao nível individual como comum. De acordo com a autora, a ética torna-se fundamental para o reconhecimento e para a construção de identidades que dependem da capacidade de redes de trabalho e da aceitação da diferença. Para tal, evoca a solidez implícita na criação de pontes que facilitem o encontro entre indivíduos e grupos sociais e que permitam conexões e aberturas para o desconhecido. É nesta medida que reconhece o simbolismo dos museus: o da mediação para a compreensão intercultural, ao permitir o encontro e a interação entre os mais diversos traços relativos. Como tal, os museus irão contribuir para a harmonia social, ao apresentarem o património, material e imaterial, numa via que estimula o diálogo. Os conceitos-chave são a aceitação da diferença, a acessibilidade, conexão e tolerância, em que os profissionais dos museus e os diferentes grupos sociais podem aprender, em conjunto, a desenvolver essas mesmas ações (Scheiner 2009-2010, 5).

⁷⁸ Tradução da autora.

Com efeito, o setor museal tem assistido à crescente preocupação pela diversidade dos visitantes, o significado da experiência do visitante e o impacto dos museus na comunidade local. Ao invés, a quantidade de visitantes que entra no museu deixou de ser relevante para o seu sucesso. Como resultado, a questão individual tem-se tornado insuficiente para a interpretação museal, para ser pensada a partir de um contexto social e cultural comunitário. Em vez de se pensar em públicos de massa, cuja comunicação em museu é absorvida por uma grande amplitude de pessoas, terão que ser pensadas diferentes estratégias comunicativas, de modo a ir ao encontro das diversas comunidades que compõem o todo social e identificar oportunidades de aprendizagem relevantes para esses grupos:

“The complexity of museums as they are understood today is evident through the multiple readings of the museum space – readings that are taken within museums and imagined by those on the outside. Those who interpret museums are also diverse: men and women, majority and minority groups, able, disabled, academics, curators, visitors, non-visitors, adults, children. The people within these groups will also differ from each other, they will have widely divergent views, and each person will have a very personal sense of self and identity. It is this myriad that constitutes the museum’s public; it is from this diversity that the museum must find its role, be relevant and seek value.” (Crooke 2007,1).

Crooke alega o uso do termo “comunidade”, na identificação de grupos e dos seus interesses, assim como as responsabilidades para com estes, na planificação do museu (Crooke 2007, 23). Desta forma, propõe o uso do significado do museu para diferentes comunidades, para que as dinâmicas das relações sejam compreendidas em toda a sua plenitude, em que ambas as partes - museus e diferentes comunidades - possam retirar maior partido. Neste seguimento, é de notar o uso da expressão “community and access program” em museus como o MOMA ou o *The Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque, Estados Unidos da América, para nomear programas específicos para o acesso e o trabalho com as comunidades e grupos socialmente excluídos. Assim sendo, o compromisso social dos museus tem sido relacionado com o desenvolvimento da ideia de comunidade que, tal como Crooke considerou, têm no centro das suas preocupações as questões relativas à promoção dos direitos humanos, o envolvimento democrático e a partilha de poderes, possibilitando a oferta de oportunidades para lidar com problemas económicos, sociais e políticos.

Autores como Walsh (1992), Scott (2002) e Silverman (2010) têm articulado o modo como os museus podem reforçar a identidade pessoal e de pertença através da transmissão de um “sentido de lugar”. De acordo com os mesmos, este será, então, o significado singular, mais autêntico e benéfico que os museus poderão abarcar, no setor da responsabilidade social a longo termo.

No pensamento de Walsh, os museus são espaços ideais para facilitarem o desenvolvimento do sentido de lugar. No que se refere à “nova museologia”, a perspectiva de lugar deve ser uma preocupação. Como tal, considera a denominação de “lugar” como um espaço social que compreende um nó de relações que atravessam tanto o espaço como o tempo. Por isso mesmo, “lugares” podem ser percebidos como localidades que atuam, como também são influenciados por outros lugares. São, também, considerados espaços que estão continuamente a experimentar processos que ocorrem através do tempo e, como tal, nunca são estáticos. Assim, considera fundamental que o museu possa permitir às pessoas a capacidade de desenvolver a sua própria compreensão de lugar, no sentido de identificar as relações humanas com o seu ambiente no decorrer do espaço e do tempo. Neste sentido, constata que, no mundo da pós-modernidade, a tendência é para manter e desenvolver um sentido do lugar através do desenvolvimento de “ligações artificiais”. Assim sendo, o sentido de “sem lugar” tornou-se comum nos contextos urbanos (Walsh 1992, 151-154). Segundo Scott, a ênfase tem de ser dada à experiência que os museus promovem nas pessoas através do seu relacionamento com os objetos. Através destes, os museus podem providenciar referências únicas, ligadas aos fundamentos da boa cidadania, como o sentido coletivo, a partilha e a discussão. O valor social em museus pode ser encontrado - para além do valor económico e social - através da análise do património material de uma cultura, que podem ter significados para a identidade pessoal e coletiva. A identidade pessoal pode ser potenciada, não somente através da perspectiva, compromisso e seleção pessoal, mas também ao refletir o sentido de pertença, filiação e identidade como parte de um todo coletivo. Em ambos os casos, a identidade pessoal e a coletiva podem ser facilitadas, a partir dos museus que: promovam um fórum de discussão e debate sobre as questões sociais em emergência; afirmem a identidade pessoal; promovam a tolerância e a compreensão; promovam experiências reverentes e comemorativas; criem uma

identidade coletiva através de uma história partilhada e um “sentido de lugar” (Scott 2002, 47).

De acordo com Silverman, todo o ser humano procura a sua identidade, isto é, a definição do eu - que revela a si próprio e aos outros o lugar de cada um no mundo social. Em termos gerais, o autor define a identidade como o esforço contínuo para afirmar e modificar as similaridades e as diferenças para com os outros. No entanto, considera que a identidade nem sempre é um dado adquirido, podendo ser desafiada em circunstâncias de risco. É o caso de indivíduos que, rodeados por outros que são diferentes, se possam tornar minorias e enfrentem lutas contínuas de pertença e de filiação. As mais frequentes formas da vida que tem caracterizado esta ocorrência são a falta de oportunidades, os estereótipos negativos, os bloqueios à auto-estima, gerados por fatores sociais que estão fora do controlo de cada um. O autor considera, assim, o desenvolvimento da identidade como fundamental para o trabalho da inclusão social. A identidade é, por isso, uma questão social. Deste modo, considera que os museus podem contribuir para a afirmação da identidade, ao oferecerem cinco oportunidades-chave: adesão de grupo e avaliação - em que através de programação, visitas guiadas ou outros eventos, podem reunir pessoas de contextos semelhantes, permitir a interação e aprendizagem mútua; um papel social⁷⁹ - em que a interação com os objetos pode criar oportunidades para expressar distintas relações ou posições sociais; a construção de significados pessoais - que sublinha o sentido da singularidade em relação às outras pessoas, como característica identitária; o contador de histórias pessoais - que se apoia na perspetiva de que todo o ser humano é por natureza um “contador de histórias”, em que os objetos dos museus, frequentemente estimulam e desencadeiam tais histórias; a construção de exposições - que considera que a partilha de significados pessoais, histórias, objetos ou criações, através de exposições, podem contribuir para ampliar a confiança e a auto-estima dos visitantes (Silverman 2010, 58).

Nesta relação entre museus e a identidade, também Crooke defendeu o seu papel perante as questões de identidade e de representação para o desenvolvimento do sentido de local, de pertença e de si próprio. A participação em projetos museais é assumida numa perspetiva social, dentro da qual a construção identitária toma lugar. Nesta

⁷⁹ Silverman denomina esta oportunidade-chave por *role enactment*. A autora considerou “o papel social” a expressão mais adequada, de acordo com o significado definido no original.

abordagem, a participação em projetos artísticos é analisada como forma de aumentar o sentido de auto-consciência e de auto-estima, através da promoção de oportunidades de auto-expressão. Ao mesmo tempo, a partilha de experiências através de um grupo participativo é vista como meio de facilitação para a comunicação e troca de experiências e de valores entre as pessoas, que fortalecem as relações e a formação de grupos identitários. Assim, a leitura dos museus e do património é analisada no contexto da formação e representação identitária, através da participação cultural (Crooke 2007, 15).

Em análise ao trabalho social dos museus, Silverman apresentou oito perspetivas acerca dos seus mecanismos:

- 1) a experiência interativa e as relações sociais. Esta define-se a partir de três diferentes contextos que formam a experiência museal pessoal: o físico, o pessoal e o social. Os factores físico relacionam-se com o ambiente do museu - as exposições e os objetos, podendo representar outras pessoas - como os funcionários dos museus, ou artistas e a sociedade em geral. Os factores pessoais incluem as referências particulares implicadas numa visita, como a memória e as experiências anteriores, que refletem importantes relações na vida de um visitante. Os factores sociais englobam os possíveis companheiros com quem se efetuou a visita ou outros encontros que possam ocorrer no museu e, outras pessoas com que o visitante se compromete, real ou simbolicamente, incluindo os funcionários, familiares ou pessoas significantes, estranhos ou a sociedade em geral. A partir desta perspetiva, a experiência do museus constitui-se como um “trabalho social” através de relações e de interações, que possam crescer e desenvolver-se;
- 2) a comunicação como construção de significado. Esta perspetiva parte de uma mudança de paradigma no modelo de comunicação, que em substituição do modelo de transmissão linear, apoia-se na criação de significados que ocorre pela interação dos visitantes. Neste modelo, a ligação pessoal e a reflexão, são ativadas no ambiente museal, quando os visitantes transportam para a construção do significado uma variedade de enquadramentos pessoais de referência, como as suas experiências, emoções, memórias e conhecimentos prévios. Ao mesmo tempo, reflete o quão maleável e socialmente dependente pode ser o seu significado.

- 3) o sentido das coisas. Esta perspectiva alimenta a ideia de que o processo da construção de significados é o âmago da relação entre as pessoas e os objetos; Esta relação é o elemento fulcral da comunicação do museu;
- 4) as necessidades humanas. Esta perspectiva relaciona-se com três géneros de experiências que os museus podem proporcionar, no âmbito de certas necessidades universais comuns a todas as pessoas, como a experiência educativa, a experiência associativa e a experiência de referência, em conexão com algo que possa ser inspirador;
- 5) os resultados e as mudanças. Esta perspectiva apoia-se em modelos que tem procurado analisar as vias pelas quais os museus podem ter resultados sociais benéficos. Por exemplo, evoca o modelo desenvolvido no Reino Unido pelo *Museums, Libraries and Archives Council*, em 2004, que documentou a ocorrência de “cinco resultados educativos”; no aumento do conhecimento e compreensão, no aumento de capacidades, no desenvolvimento de atitudes e valores; no divertimentos, inspiração e criatividade; atividade, comportamento e progressão;
- 6) o capital social e os benefícios das relações. Esta perspectiva é considerada aquela que talvez seja a mais óbvia do “trabalho social dos museus”, já que a experiência no museus ativa a interação e relacionamentos dentro das relações já existentes, como os membros de uma família que poderão ter a oportunidade de se conhecerem melhor a si próprios ou novas relações poderão ser estabelecidas. O capital social é potenciado através das coleções, exposições programas extensivos e colaborações, que encorajam a formação de grupos, a constituição de redes de trabalho e a diminuição do isolamento social;
- 7) a mudança social. Esta perspectiva sublinha o potencial da comunicação dos museus para alterar as atitudes das pessoas, dos valores, comportamentos e conhecimentos. O museu opera enquanto agente de mudança social através das exposições, programas educativos, eventos especiais que procuram aumentar a sensibilidade pública e encorajar a ação efetiva para as questões sociais;
- 8) a mudança cultural. Esta perspectiva parte de ideia de que a cultura é mutável, enquanto produto da interação humana. De uma perspectiva alargada, o próprio trabalho social dos museus envolve a construção e a mudança cultural. Os visitantes

dos museus podem ser ativamente envolvidos em criar e em alterar muitos aspetos da cultura que forma a vida das pessoas, como a identidade, as relações humanas, os valores partilhados, as atitudes e os comportamentos.

É nesta medida que Silverman engloba as consequências do trabalho social dos museus, no envolvimento e benefício dos indivíduos, grupos e da sociedade em geral (Silverman 2010, 14-21). Por conseguinte, e dando lugar ao reconhecimento da responsabilidade social dos museus como premissa fundamental, Silverman aponta para a gravidade que possa ocorrer por parte dos profissionais dos museus ao estarem comprometidos numa complexa malha ao serviço da sociedade com visões desatualizadas e uma preparação inadequada (Silverman 2010, 3).

Por sua vez, num estudo dedicado ao tema da deficiência/incapacidade intelectual, Aznar, sublinha a importância da construção de uma relação de apoios. A sua importância é tornada significativa, já que parte da ideia de que a representação da pessoa com deficiência/incapacitada, e os seus laços sociais, são uma construção social. A incapacidade é, na verdade, uma prática que vai para além da imagem - concetual - produzida acerca da mesma. Esta relação de apoios é uma forma de vínculo que se estabelece entre a pessoa com deficiência/incapacitada e o seu ambiente. Por esta lógica, esta construção de uma relação de apoios pode ser apontada, enquanto via, pela qual se estabelece a prática social em museus. Assim, neste seguimento, a construção de uma relação de apoios entre o museu e a pessoa com deficiência/incapacitada é uma ponte que se estabelece entre ambos e ativa o seu sentido de responsabilidade social. Por isso mesmo, considera-se oportuna a proposta da construção de uma relação de apoios, com base nos princípios de Aznar, para a prática social em museus. Segundo Aznar, os apoios são o veículo necessário para que a igualdade de oportunidades e o respeito pela diversidade deixe de ser uma utopia, funcionando como uma espécie de metas realizáveis e com o direito a serem concretizadas a cada pessoa com deficiência/incapacitada. Não podem ser vistos com uma forma de assistencialismo e proteccionismo, ou uma resposta automática, fixa e impessoal. Pelo contrário, o autor considera a construção de uma relação de apoios um “olhar revolucionário” sobre a pessoa com deficiência/incapacitada e o seu ambiente, uma vez que torna visíveis as

relações invisíveis de dominação e exclusão social que acompanham a deficiência/incapacidade, para dar origem a uma alternativa possível e eficaz. Por conseguinte, os apoios são atividades que variam no tempo e centram-se na individualidade de cada pessoa e no vínculo entre si e o seu ambiente, com vista ao alcance de objetivos mutuamente relevantes. À luz deste pensamento, estabelece-se o enquadramento desta relação de apoios, com os princípios definidos no modelo social da inclusão, centrado no primado da pessoa com deficiência/incapacitada e na adaptação do ambiente aos seus direitos.

De acordo com Aznar, os apoios devem cumprir cinco critérios: a atividade, que reforça a ideia de que o apoio é uma *praxis*, sustida no tempo real, por seres humanos e dirigida a seres humanos; o vínculo, que define o apoio enquanto elo entre um indivíduo e as outras pessoas, levando ao sentimento de pertença de grupo no contexto humano natural e próximo; a personalização, que estabelece o apoio enquanto meio que procura melhorar a qualidade de vida de uma pessoa no seu ambiente natural, com vista a concretizar as metas que lhe são relevantes, para si e para o seu meio; a planificação, indica a necessidade dos apoios serem desenhados e coordenados de forma integral, cujo conteúdo se orienta para o cumprimento dos direitos humanos e da legislação nacional em vigência, assim como, os princípios da inclusão; a avaliação, reflete a necessidade de medição da efetividade dos apoios, que em caso de inadequação ou de insatisfação, deverão ser repensados. Por outro lado, a planificação da construção da relação de apoios será projetada a partir dos recursos disponíveis, acessíveis e seguros de cada instituição, e terá que ser enquadrada a partir de uma estratégia geral, documentada e executada por um grupo de agentes sociais responsáveis - que, neste caso, os profissionais dos museus deverão assumir. Ainda mais sugere que nesta relação de apoios se tenha como propósito fundamental a igualação das oportunidades das pessoas com deficiência/incapacitadas com os restantes membros da sociedade; a implementação e o fortalecimento do cumprimento dos direitos e deveres das pessoas com deficiência/incapacitadas; a construção real de uma inclusão social eficaz. Ao nível individual, estabelece como propósito o desenvolvimento e a ampliação da autodeterminação da pessoa, e o alcance das metas definidas por cada uma.

Outro conceito que tem sido defendido e enquadrado no âmbito da responsabilidade social dos museus é o termo de “empoderamento⁸⁰”, nos aspetos que indicam que os grupos socialmente excluídos e menos representados não têm tido controlo sobre a sua vida, nem poder de decisão em assuntos que lhe dizem diretamente respeito. O educador e pedagogo brasileiro Paulo Freire (1921-1997) foi o autor deste termo atribuindo-lhe um sentido transformador. Embora a palavra *empowerment* já existisse na língua inglesa, sendo sinónimo de “dar poder” a alguém para realizar uma tarefa sem necessitar de autorização de outra pessoa, o significado do conceito “empoderamento” em Freire anuncia uma diferente aceção. Para o autor, o indivíduo, um grupo ou uma instituição empoderada é aquela que realiza por si própria as transformações e as ações que a conduzem à evolução e ao fortalecimento. Recentemente, Robert Adams definiu este conceito em situações em que

“individuals, groups and/ or communities become able to take control of their circumstances and achieve their own goals, thereby being able to work towards helping themselves and others to maximize the quality of their lives” (cit. por Crooke 2007, 37)

Nesta aceção, o papel dos museus tem sido apontado como via para o desenvolvimento de situações de “empoderamento”, ao possibilitar situações que permitem às pessoas tornarem-se mais críticas e conscientes acerca das suas condições e se sintam mais facilmente dispostas a desafiar as normas ou práticas socialmente aceites, que são prejudiciais à sua qualidade de vida. Neste caso, os museus têm operado em sentido contrário ao reforçarem, tendencialmente, os interesses dos grupos sociais mais poderosos. Assim, a ideia do “empoderamento” pode ser usada como via para criticar e encorajar uma maior reflexão das práticas institucionalmente estabelecidas e que têm colocado em posição hegemónica os grupos socialmente dominantes. Com efeito, o ponto 2 deste capítulo, aborda com maior detalhe o modo como poderão ser estabelecidas as relações de empoderamento entre museus e os públicos com deficiência/incapacitados.

⁸⁰ No Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, esta palavra é definida pelo acto de “dar, ou adquirir poder, ou mais poder”. Cf. <http://www.priberam.pt/dlpo/empoderamento>.

Sobre a responsabilidade social dos museus, muitas das respostas têm surgido em torno da antiga questão sobre o propósito do museu, o seu papel e significado. Nesta abordagem têm sido promovidos projetos que procuram analisar o impacto social dos museus. Caso exemplar é o do Reino Unido. O programa pioneiro desenvolvido nos museus da região de Glasgow, o “Open Museum” (museu aberto⁸¹), no início dos anos 90, cujo estudo *A Catalyst for Change: The social Impact of the Open Museum*, ofereceu testemunhos de pessoas que encontraram experiências positivas, como o aumento da auto-estima ou sentimento de independência, nas participação neste género de programas.

Outro estudo que importa referir, foi o *Use or Ornament* desenvolvido por Matarasso, no Reino Unido, entre 1995/1997. Foi talvez a primeira grande contribuição para uma nova compreensão de como os museus podem comprometer-se com o desenvolvimento de uma política social, ao procurar examinar os benefícios sociais na participação em projetos artísticos a longo-termo. Este estudo, que envolveu 8 estudos de casos e a resposta a um inquérito de 500 participantes, revelou que mais de 90% das respostas constataram que os projetos trouxeram resultados contínuos no desenvolvimento comunitário, no âmbito do estabelecimento de redes valiosas, no aumento do orgulho comunitário e no crescimento da sensibilização pública para a causa comunitária. Mais de 80% reportaram um decréscimo no isolamento social dentro da comunidade como resultado benéfico. Outro aspeto relevante foi o facto de enfatizar que os benefícios com maior impacto na sociedade têm uma qualidade intangível, mais do que quantificáveis, como, por exemplo, ao nível do desenvolvimento da economia local. Com efeito, esses benefícios foram considerados ao nível da redução do sentimento de isolamento e da baixa auto-estima, de uma crescente compreensão entre as comunidades, e um maior sentido de pertença e orgulho local (Matarasso 1997).

A evidência de que os museus podem abraçar novas alianças tem sido documentada em diversas publicações inseridas na estratégia política do governo deste país, no início do século XXI, direcionado o sector museal para a resolução de questões da contemporaneidade. Os documentos do *Department for Culture, Media and Sport* (DCMS), *Centres for Social Change: Museums, Galleries and Archives for All* (2000) e

⁸¹ Tradução da autora.

o *Libraries, Museums, Galleries and Archives for All: Co-operating Across the Sectors to Tackle Social Exclusion* (2001) reforçaram a perspetiva do governo nos modos como os museus podem explorar e implementar metodologias para aplicar a inclusão social. Neste último documento, por exemplo, foram sugeridas recomendações ao setor museal para que fossem levadas a cabo pesquisas e atividades para combater a exclusão social; foi igualmente sugerido que os museus recebessem diretrizes na aplicação de objetivos e avaliassem os resultados das atividades; e, ainda, que a estratégia da inclusão social deveria incluir o desenvolvimento de normas e a aquisição de financiamento e apoios para o setor museal (DCMS 2001).

Ao mesmo tempo, exemplos práticos no sector foram descritos no relatório *Museums and Social Exclusion* publicado pelo Group for Large and Local Authority Museums (GLLAM 2000), que mapeou a existência de atividades comprometidas com o trabalho da inclusão social. Neste documento, os museus foram citados como espaços de referência para o setor social ao descreverem projetos que tiveram como resultado o aumento da auto-estima dos participantes envolvidos, o empoderamento e o aumento da identidade comunitária. Foram descritos projetos museais que demonstraram os seus impactos positivos ao nível da saúde, da formação educativa, do desemprego e do crime. Por conseguinte, foi referenciado ao sector, a importância da documentação e avaliação do seu trabalho, para que possa ser constituída uma base de dados que justifique e inspire novos projetos. A constatação do potencial dos museus para contribuir para o desenvolvimento de questões relacionadas com a exclusão social foram enfatizadas em todo o relatório. Sucintamente declarou:

The research shows that museums can not only tackle the four widely recognized key indicators linked to exclusion (health, crime, unemployment, and education) but also can play a wider, and even, unique role in tackling disadvantage, inequality and discrimination (GLLAM 2000, 9)

O documento do “Museums, Libraries and Archives Council” (MLA) *New Directions in Social Policy: developing the evidence base for museums, libraries and archives in England* (MLA 2005), procurou enquadrar uma nova compreensão dos museus, baseado-se na premissa de que a participação no setor transporta benefícios sociais para o desenvolvimento das comunidades e inclusão social. No fundo, colocou em

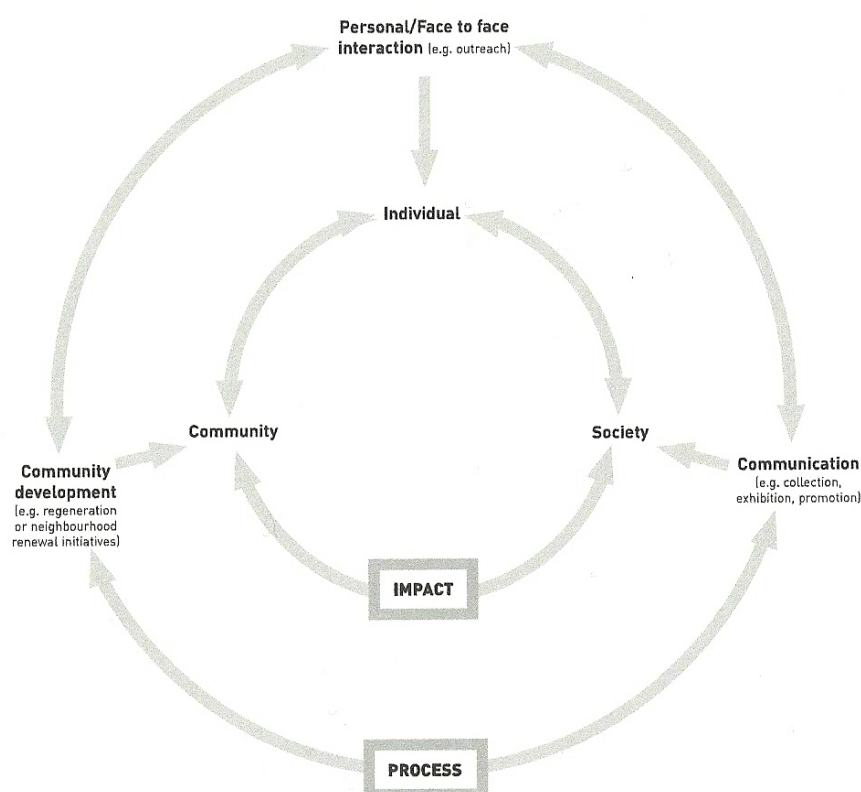
evidência a necessidade de mudança e o uso de novas metodologias para o setor museal, com o objetivo tornar estes espaços relevantes e com impacto nos problemas sociais. Neste âmbito, torna-se incontornável mencionar o linha de investigação que tem sido desenvolvida no RCMG, do *Department of Museum Studies da University of Leicester*. Em 2001, publicou um importante estudo sobre as perspetivas da inclusão social em museus e galerias, *Including Museums perspectives on museums, galleries and social inclusion*. Na verdade, este estudo reflecte uma visão que marca o posicionamento do centro de investigação em que se insere, numa linha que pretende enquadrar o papel dos museus no seu propósito social. Depois deste título, este departamento foi responsável pela publicação de outros importantes estudos que defendem o potencial dos museus para atuar positivamente na vida das pessoas, sob o compromisso de uma responsabilidade social⁸². Ao mesmo tempo, esta obra acaba por ser o resultado dos novos objetivos propostos aos museus do século XXI, no seu propósito social de combate à exclusão. Por conseguinte, argumenta que as tradicionais funções de colecionar, preservar e expor, não são tidas tanto para o bem do museu, mas antes como meio de alcançar diversos objetivos sociais. Ao relacionar o papel dos museus no combate à exclusão e promoção da inclusão oferece uma visão inter-relacional da exclusão, isto é, uma definição mais holística que reconhece a negação de direitos e de acessos nos diversos aspectos da vida de um indivíduo:

The key characteristic of social exclusion is the interdependency and influence of one dimension on another. For exemple, low educational attainment may lead to low income in later life, or poor housing may lead to poor health. This can lead to exclusion from one or more of the other dimensions. (Dood *et al.* 2001, 12)

Assim, apoia-se num conceito alargado da exclusão, em oposição a uma visão da desigualdade associada à pobreza e ao acesso aos recursos materiais, em que o acesso ao emprego e aos sistemas de saúde seriam a únicas formas para atenuar as suas causas. Por conseguinte, o reconhecimento alargado da exclusão refere-se ao processo dinâmico de ser excluído, total ou parcialmente, a partir de uma das problemáticas sociais, económicas, sistemas políticos e culturais que determinam e integração da pessoa na

⁸² Estes estudos encontram-se disponíveis em <http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/rcmg/publications> (consultado em maio 6, 2014).

sociedade, em que um dos sistemas pode influenciar outro sistema. Esta visão inter-relacional da exclusão vai implicar soluções a um nível mais alargado, onde os museus podem ter um envolvimento significativo. Ainda mais, foca a atenção para o impacto da inclusão cultural nas outras dimensões da exclusão, como a política, económica e social. Neste termos, para as organizações da cultura, a arte e o património não representam um valor intrínseco mas antes um valor que existe em relação às pessoas - indivíduos, comunidades e sociedade (Dood 2001, 13). Com efeito, na tentativa de compreender os termos que podem levar os museus a fazer a diferença, este estudo propõe um modelo concetual relativo aos impactos e processos da inclusão social em museus. O modelo sugere que os museus podem ter resultados em relação à inclusão em três níveis: individual, comunitário e social.



Quadro 6. Inclusão social e o museu: impacto e processo (retirado de Dood 2001, 25)

Ao nível individual, defende que as pessoas podem experimentar diversas formas de desvantagem, como por exemplo, em virtude da doença, baixos rendimentos e oportunidades de vida limitadas. O papel dos museus pode contribuir para o desenvolvimento de oportunidades que não estão disponíveis em outros aspetos das suas vidas. Como tal, o impacto dos museus ao nível individual pode resultar no aumento da auto-estima; na aquisição de novas capacidades; no aumento de oportunidades para explorar o sentido de identidade e de pertença. Pode igualmente ajudar a ultrapassar outras formas de desvantagem. Os resultados podem ser alcançados ao nível pessoal e na relação com o outro, no âmbito de programas de atividades, ou, noutros casos, em que o ambiente singular do museu pode desempenhar um papel fulcral.

Ao nível comunitário, defende que as pessoas podem experimentar situações de desvantagem ao nível do baixo poder de decisão em assuntos relacionados com a deficiência/incapacidade. O impacto dos museus pode refletir-se no aumento da capacidade de construção comunitária; no desenvolvimento da auto-determinação; e na mudança de pensamento sobre determinados assuntos. Os meios que permitem alcançar esses resultados desenvolvem-se a partir da aquisição de competências; fomento de capacidades; aumento da autoconfiança e do empoderamento.

Ao nível social, refere-se às pessoas que se encontram em situação de discriminação e em risco de exclusão. O impacto dos museus pode refletir-se na formação e informação das pessoas ao nível das atitudes; pode encorajar o respeito mútuo entre diferentes comunidades; travar a discriminação e os preconceitos que levam à intolerância; potenciar o sentido de pertença e de afirmação identitária de grupos marginalizados. Os meios que permitem alcançar esses resultados, desenvolvem-se no modo como se efetua a aproximação às coleções, exposições, programação e interpretação das mesmas, que refletem a diversidade total da sociedade. Nesta perspetiva, os museus podem potenciar a sua autoridade cultural para responder às questões de desvantagem, injustiças, desigualdade e discriminação. Mais, podem desafiar o presente. Nesta afirmação, revêem-se as palavras de Annie Delin, citadas numa conferência internacional sobre a inclusão na *Leicester University*, em que emerge a noção de responsabilidade social dos museus, no poder para contribuir para a definição das noções e dos valores culturais existentes nas suas coleções:

“Any casual visitor to museums in Britain would assume that disabled people occupied a specific range of roles in the nation’s history. The absence of disabled people as creators of arts, in images and in artifacts, and their presence in selected works reinforcing cultural stereotypes, conspire to present a narrow perspective of the existence of disability in history... What is the responsibility of museums in helping to create cultural inclusion of disabled people? In my opinion it is time that museums were more proactive in looking for what their collections hold, digging out the information buried in the footnotes and re-instating the identity of the celebrated and ordinary disabled people in their purview. Disabled people should be brought into the museum and supported in understanding where they existed in the past, to reinforce their right to belong in the present. Non-disabled people should be informed, through clear factual labeling and positive images, to see disabled people as having always be there - and often to society’s benefit” (cit. por Dodd 2001, 33).

Interessado em analisar a forma como os museus podem influenciar as vias pelas quais os públicos abordam, pensam e falam acerca da deficiência/incapacidade, o acadêmico do RCMG Richard Sandell considerou que apesar do grande potencial que estes espaços têm para contestar e subverter o dominante e discriminatório, num modo de compreender a deficiência/incapacidade, são poucos os museus que desenvolvem formas alternativas de pensar sobre esta questão (Sandell 2007). A título exemplar, evoca o caso da *International Coalition of Historic Site Museums of Conscience*, constituída em 1999, que reflecte um crescente interesse no potencial dos museus para lidar com uma grande variedade de questões e preocupações sociais. Esta rede mundial tem como missão transformar espaços históricos em zonas dinâmicas que promovam a ação cívica para a justiça e direitos humanos. Essa tendência tem sido evidente através das iniciativas que tem trabalhado para ampliar os visitantes dos museus, tradicionalmente excluídos ou pertencentes a comunidades sub-representadas; dos debates que tem organizado em torno dos propósitos sociais das organizações culturais; das exposições políticas que tem concebido com o intuito de posicionar os museus enquanto agentes de compreensão inter-cultural; e demandas para a representação e práticas museais mais democráticas e inclusivas ⁸³. Com efeito, Sandell focaliza-se na questão da produção, isto é, no processo e nas práticas associadas com a conceção de exposições e da representação e na sua articulação com a ideia de que os museus têm capacidades constitutivas ou generativas, para formar, em vez de simplesmente refletir,

⁸³ Sobre esta rede consultar: <http://www.sitesofconscience.org/> (consultado em maio 8, 2014).

as relações sociais e a realidade. Assim, considera que o discurso do museu sobre a deficiência/incapacidade, por meio das suas práticas e exposições, incorpora e gera efeitos sociais. Neste âmbito, tem vindo a constatar que, tradicionalmente, as poéticas e as políticas têm contribuído para formar compressões negativas sobre a deficiência/incapacidade, ao excluir e marginalizar, ou mediante a construção de representações que são redutoras, discriminatórias e opressivas, que encerram- em vez de abrirem, possibilidades de compreensão mútuas, de respeito e de justiça social (Sandell 2007, 139). O projeto que levou a cabo, através de uma equipa de investigadores do RCMG, intitulado *Buried in Footnotes* (ocultados nas notas de rodapé⁸⁴), entre 2003/2004, tinha como objetivo identificar e examinar as práticas curatoriais que possam ter contribuído para a inexistência ou sub-representação histórica e contemporânea das pessoas com deficiência/incapacitadas nas exposições e nas coleções dos museus do Reino Unido, o que lhe permitiu identificar três categorias de estereótipos na representação das pessoas com deficiência/incapacitadas: a primeira relaciona-se com as referências que tendem a colocar as pessoas com deficiência/incapacitadas em papeis passivos - como receptores de cuidado, de auxílio, de caridade ou milagre de cura bíblica, mendigos, institucionalizados em asilos ou pacientes de hospitais; a segunda relaciona-se com referências as narrativas em torno de indivíduos notáveis que ultrapassaram a sua situação de incapacidade, através da criatividade ou heroísmo - como heróis militares, artistas ou desportistas de sucesso; a terceira relaciona-se com referências que tendem a considerar o carácter das pessoas com deficiência pelo seu físico - vistos como estranhos, objeto de pena ou de divertimento. Ainda mais, através deste estudo, foi possível concluir que as pessoas com deficiência eram mais frequentemente representadas nos aspetos que enfatizavam a sua deficiência/incapacidade, do que pelas suas qualidades ou atributos. Por outro lado, a falta de consenso acerca do significado e da responsabilidade dos museus para desempenharem um compromisso perante a questão da deficiência, juntamente com pensamentos dúbios acerca de como expor e interpretar o material relativo à deficiência presente nas coleções, foram considerados os motivos que mais têm contribuído para o desenvolvimento de uma cultura invisível e distorcida nos museus em relação a esta temática (Sandell 2007, 155).

⁸⁴ Tradução da autora.

No âmbito da responsabilidade social dos museus, Sandell considerou que, para tal, é fundamental que as instituições assumam esse objetivo não a curto prazo mas a longo termo e que desenvolvam mudanças de pensamento paradigmáticas na conceção da sociedade como um todo (Sandell 2002, 18). Nesta visão, e citando Eilean Hooper-Grenhill, reivindica a necessidade dos princípios e das práticas em museus se localizarem no mesmo patamar dos sistemas de valores dominantes e dos modos de pensar da sociedade contemporânea:

The museum of the modernist period, the modernist museum, which emerged in the nineteenth century, developed characteristics which were shaped in relation to the ideas and values of the period...Since this time, however, these ideas and values have been challenged, modified, put away (Sandell 2002, 19).

De acordo com o autor, esta relação é possível, dado que o conceito de responsabilidade - individual, institucional, profissional e partilhada - é uma das características dominantes do crescimento da sociedade contemporânea cuja atenção abrange diversas áreas profissionais (desde os negócios, arquitectura, meios de comunicação, engenharia e no mundo académico - refere-se à responsabilidade social da ciência). Neste sentido, defende que os museus que resistam a esta mudança, ou permaneçam descomprometidos das suas preocupações sociais, correm o risco de se tornarem anacrónicos e irrelevantes nos seus valores. Reconhece que o conceito de responsabilidade social não deverá representar o objetivo único de todos os museus e até pode gerar relutâncias no pensamento daqueles que consideram os museus espaços neutros e alheios a qualquer influência social e política. Porém, a ideia da responsabilidade social refere-se, fundamentalmente, ao impacto dos museus na sociedade e na procura por moldar esse impacto, através de uma prática baseada nos valores contemporâneos e, mais concretamente, no compromisso pela igualdade social. Dentro deste campo, vários projetos tem sido desenvolvidos. Entre 2007 e 2008, foi desenvolvido o projeto “*Rethinking Disability Representation*” (repensar a representação da deficiência/incapacidade⁸⁵), entre nove museus e galerias do Reino Unido juntamente com o RCMG. Como objetivo central, procurou aplicar o modelo

⁸⁵ Tradução da autora.

social da deficiência no desenvolvimento de projetos experimentais com o intuito de contrariar as representações estereotipadas, tendencialmente negativas, e apoiar os direitos das pessoas com deficiência/incapacitadas. A avaliação final desta colaboração acabou por revelar a poderosa capacidade dos museus para oferecer meios de pensar e de influenciar o pensamento do visitante. Ao mesmo tempo que ofereceu um modelo aplicável para o desenvolvimento de novas práticas representativas e o apoio à inclusão social nos museus. Nesta medida, a função do museu foi assumida enquanto agente para a mudança social, através de uma postura particular - sustentada pela defesa dos direitos das pessoas com deficiência/incapacitadas - que levou à representação das pessoas com deficiência/incapacitadas em modos igualitários e respeitáveis, para formar as vias pelas quais os visitantes constroem significados, e os transportam para fora do museu. A comprovar esse posicionamento, foi o testemunho pessoal de um visitante com deficiência/incapacitado, em relação a um dos museus envolvidos no projeto, o *Birmingham Museum and Art Gallery*. Na resposta a um cartão distribuído a todos os visitantes, com a pergunta aberta “*How does this display change the way you think about disability?*” (Como é que esta exposição alterou o seu modo de pensar acerca da deficiência/incapacidade?⁸⁶) afirmou: “At last... I’m here [in the centre⁸⁷]...not here [at the margins⁸⁸]” (finalmente...estou aqui [no centro] ...não aqui [nas margens] ⁸⁹)(Dodd *et al.* 2010, 99), refletindo o seu ponto de vista sobre o significado político das questões relativas aos temas da deficiência/incapacidade nos museus. É nesta medida que os museus são considerados espaços propícios para a prática ativista, na defesa pela igualdade e inclusão social. Exemplos disso são algumas práticas desenvolvidas em museus dedicados à história da deficiência/incapacidade, como o *The Norwegian Museum of Deaf and Culture* que tem sido exemplo desta prática ativista. Ao trabalhar a história das pessoas e da cultura Surda, está igualmente a trabalhar para a luta dos direitos das pessoas surdas, como é o reconhecimento das línguas gestuais - ou seja, uma das maiores reivindicações desta comunidade.

⁸⁶ Tradução da autora.

⁸⁷ Palavras colocadas no centro do cartão.

⁸⁸ Palavras colocadas nas margens do cartão.

⁸⁹ Tradução da autora.

Efetivamente, a ideia da responsabilidade social dos museus não pode ser excluída do contexto histórico e social da atualidade. Se a ideia de património é um termo político, analisado à luz de uma construção que reflete os direitos culturais e sociais para uso e definição das pessoas, então os museus são o produto dos seus contextos e assumem diferentes significados e propósitos de acordo com o tempo e o espaço. As diferentes aproximações à questão da deficiência/incapacidade ou da exclusão social só poderão ser encontradas no reflexo de como os museus são compreendidos, nos seus papéis, impactos e significados. A responsabilidade social dos museus articula-se na sua aceção de espaço de interceção perante as preocupações políticas, sociais, culturais e económicas, que procura apresentar narrativas alternativas e significados diversos. Nesta perspetiva, o sentido da responsabilidade social dos museus é assumido enquanto chave para o seu futuro, na ideia de uma instituição que está mais comprometida em servir a sociedade em vez de ser um espaço que a representa. Torna-se claro que a instituição museal não é um espaço único; pelo contrário, tem diversas valências que transportam diferentes perspetivas nos seus propósitos. Mais evidente se demonstrou, a importante relação entre museus e a inclusão social, como meio de alterar e de influenciar pensamentos e perspetivas de grupos, e de comunicá-las aos outros.

2. As acessibilidades em museus

2.1. O que é o acesso? Para uma definição de conceitos

À luz da nova conceção da deficiência/incapacidade segundo o modelo social, ou ainda, o modelo biopsicossocial defendido pela CIF, a definição de acessibilidade irá sofrer impactos, já que estes modelos nos remetem para a experiência contextual da deficiência, que ocorre pela interseção do indivíduo com o meio físico, informativo e comunicacional.

Como Oliver declara, o modelo social:

“does not deny the problem of disability but locates it squarely within society. It is not individual limitations, of whatever kind, which are the cause of the problem but society’s failure to provide

appropriate services and adequately ensure the needs of disabled people are fully taken into account in its social organization.

Hence disability, according to the social model, is all the things that impose restrictions on disabled people; ranging from individual prejudice to institutional discrimination, from inaccessible public buildings to unusable transport systems, from segregated education to excluding work arrangements, and so on” (Oliver 1996, cit. por Dodd et al. 2010, 94)

No seu estudo sobre o modelo social da deficiência/incapacidade Shakespeare (2002) considerou que este modelo teve fundamentalmente dois impactos nas associações de pessoas com deficiência/incapacitadas na Grã-Bretanha: em primeiro, permitiu identificar uma estratégia política, nomeadamente a remoção de barreiras. O autor apoiou-se no pressuposto de que se as pessoas com deficiência/incapacitadas eram incapacitadas pela sociedade, então a prioridade residia no desmantelamento das barreiras, sobrepondo-se a estratégia a favor da mudança social a uma estratégia pela cura medicinal ou pela reabilitação.

O segundo impacto do modelo social, defendido pelo autor, residia nas próprias pessoas com deficiência/incapacitadas, que assistiram à substituição da tradicional visão deficiência/incapacidade, no qual os problemas tinham origem nos defeitos do corpo, para a visão do modelo social, na qual os problemas tinham origem na opressão social. Esta mudança, acabou por criar uma certa sensação de liberdade nas pessoas com deficiência/incapacitadas que, repentinamente, perceberam que a falha não seria sua mas antes da sociedade. Assim sendo, elas não teriam que mudar, sendo esse o dever da sociedade, nem teriam que se submeter aos clássicos processos de caridade e de beneficência, para reclamarem a defesa dos seus direitos. A declaração de Liz Crow⁹⁰, é clarificadora dessa ideia, ao encontrar no modelo social a resposta adequada para a sua experiência enquanto pessoa com deficiência/incapacitada:

“Discovering the social model was the proverbial raft in stormy seas. The social model (of disability) was the explanation I had sought for years. Suddenly what I had always known deep down was confirmed. It wasn’t my body that was responsible for all my difficulties, it was external factors. I was being dis-able; my capabilities and opportunities were being restricted by poor social organization. Even more important, if all the problems had been created by society, then surely society could uncreate them. Revolutionary.” (Crow 1989, cit. por Masefield 2006, 7)

⁹⁰ Liz Crow é autora de diversos textos sobre a questão da deficiência e feminismo no Reino Unido.

Também a OMS considerou a influência das barreiras na vida das pessoas com deficiência/incapacitadas e no modo como as coloca em situação de desvantagem. Essa mesma situação de desvantagem é descrita no âmbito da sua afetação na arena da participação e da inclusão social.

“Pessoas com deficiência nem sempre conseguem viver de maneira independente e participar de forma integral em atividades comunitárias. A dependência das soluções institucionais, a falta de vida em comunidade, de acesso aos meios de transporte e a outras instalações públicas, e as atitudes negativas tornam a pessoa com deficiência dependente das demais pessoas e a isola das oportunidades sociais, culturais e políticas regulares”. (OMS 2011, 271)

Em 2006, a *Convenção das Nações Unidas sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência* estabeleceu a importância das intervenções para melhorar o acesso a diferentes áreas do ambiente, incluindo edifícios e estradas, transporte, informação e comunicação, considerando-as na sua interligação. Assim, as pessoas com deficiência/incapacitadas não serão capazes de beneficiar plenamente as melhorias em uma área se as outras permanecem inacessíveis. Desta forma, considerou a importância das facilidades criadas nos ambientes, quer seja o meio físico, social e comportamental, que tanto podem incapacitar as pessoas com deficiência/incapacitadas, ou fomentar a sua participação e inclusão. Assim há uma relação directa entre a acessibilidade e a qualidade de vida. Sobre este conceito, ou seja, o da “qualidade de vida” CRPG focaliza-se na “teoria das necessidades humanas”, desenvolvida num estudo desenvolvido na Universidade de Vermont, no Canadá, que estabelece uma relação entre a qualidade de vida e as oportunidades disponibilizadas pelo meio, como forma de satisfazer as necessidades humanas e de promover o capital humano e social. Segundo o mesmo, estas dimensões cruzam-se com um conjunto de ações políticas para melhorarem as estruturas das oportunidades, e levarem à qualidade de vida. Essas opções políticas constituem-se por três eixos principais: a criação de oportunidades, que potenciam o bem-estar físico e material; o desenvolvimento de competências, que potenciam a autodeterminação e desenvolvimento pessoal; a mudança de normas e de valores, que potenciam a afirmação de direitos e da inclusão social (CRPG et al 2007, 37). Em Portugal, também o Decreto-Lei 163/2006 de 8 de Agosto de 2006 considerou que a acessibilidade,

“constitui um elemento fundamental na qualidade de vida das pessoas, sendo um meio imprescindível para o exercício dos direitos que são conferidos a qualquer membro de uma sociedade democrática, contribuindo decisivamente para um maior reforço dos laços sociais, para uma maior participação cívica de todos aqueles que a integram e, consequentemente, para um crescente aprofundamento da solidariedade no Estado social de direito.” (*Diário da República*, n.º152 série I. 2006. p.5670).

Assim, o impacto das acessibilidades transporta-se para aspetos fundamentais inerentes à condição humana. No setor dos museus, este conceito assume múltiplas abordagens. No *Código Deontológico para os Museus* (ICOM 2004) o acesso público é apenas interpretado numa questão relacionada com o horário de abertura do museu, sugerindo uma “atenção diferenciada aos portadores de necessidades especiais”. No campo das acessibilidades em museus, diversos autores têm vindo a definir três níveis de barreiras, que também se podem traduzir em três níveis de acesso, que impendem a presença das pessoas com deficiência/incapacitadas em museus, como por exemplo Mineiro (2004) e Tojal (2007). O primeiro nível corresponde às barreiras físicas: refere-se à arquitetura do edifício e ao *design* expositivo, incluindo o espaço de circulação, serviços e exposições de um museu. O segundo nível corresponde às barreiras sensoriais, referindo-se às questões que impossibilitam o acesso informativo e comunicativo, como também à compreensão dos objetos em exposição. O terceiro nível corresponde às barreiras atitudinais, referente às atitudes dos profissionais dos museus perante a deficiência/incapacidade. Smith evocou, também, uma outra barreira: a da omissão, que se resume à falta de respostas da sociedade perante os direitos das pessoas com deficiência/incapacitadas, considerando que ao não se exercer nenhuma ação constitui-se um obstáculo. Ou seja, a sociedade ao excluir indiretamente as pessoas com deficiência/incapacitadas está a contribuir para que adquiram outro género de incapacidades, uma vez que, ao não verem as suas necessidades satisfeitas, acabam por se isolarem socialmente durante toda a vida. Num estudo anterior, efetuado pela autora da presente investigação⁹¹, a resposta de uma pessoa com deficiência/incapacidade visual a um inquérito, sobre a sua participação numa visita a um museu de arte, é

⁹¹ Este estudo foi realizado no âmbito de uma dissertação de mestrado sobre a inclusão de pessoas com deficiência visual em museus. Foi desenvolvido a partir de um estudo de caso que contou com a participação de um grupo de pessoas com deficiência visual numa visita programada e adaptada a este público. Sobre esta pesquisa consultar Martins (2008).

clarificadora desse pensamento. Quando questionado se aquela visita lhe despertara a vontade de voltar a visitar o museu, respondeu:

“sim despertou-me a vontade de voltar ao museu. Sobretudo se estiverem pessoas tão bem preparadas para me exemplificarem e descreverem as pinturas pois por vezes devido ao facto de ir a algum lado e sair de lá sem perceber nada faz com que me sinta frustrado e sem vontade de ir a lado nenhum.” (Martins 2008, 365)

Por outro lado, a autora Hollins, na defesa por uma prática emancipadora no museu, argumenta quatro níveis de acesso que devem formar a política e a prática institucional, na procura por uma genuína relação de empoderamento, colaboração e reciprocidade com pessoas com deficiência/incapacitadas: 1) o acesso ao edifício e serviços, que corresponde ao nível mais básico em que as pessoas com deficiência/incapacitadas ganham acesso ao museu, mas as decisões relativas à questão das acessibilidades são feitas sem a consulta das pessoas com deficiência/incapacitadas; 2) O acesso à consulta, em que o museu identifica as áreas pelas quais consulta as pessoas com deficiência/incapacitadas 3) O acesso ao discurso, em que as pessoas com deficiência/incapacitadas são envolvidas na consulta a longo prazo numa lógica de diálogo que procura explorar assuntos de interesse para ambas as partes. 4) O acesso ao fazer decisivo, diálogo que procura desafiar as tradicionais práticas institucionais, em que as pessoas com deficiência /incapacitadas adquirem poder decisivo junto das mais elevadas estâncias do museu. O seu envolvimento é direto e estabelecido através do conhecimento das capacidades e experiências. A autora encadeia os quatro níveis de acesso baseando-se num cenário característico das relações típicas de acesso. O nível mais baixo acontece sob a própria visão de um museu como “especialista” e a “primeira fonte de autoridade”, que permite o acesso unicamente através da porta de entrada. Neste patamar, as decisões são tomadas pela direção e funcionários do museu sem a consulta direta das pessoas com deficiência/incapacitadas, acabando por falhar no seu objetivo de ser plenamente inclusivo. No nível seguinte, o museu considera pertinente indagar junto das pessoas com deficiência/incapacitadas os seus pontos de vista e opiniões dando início a um género de envolvimento com os membros destas comunidades. A consulta das pessoas com deficiência/incapacitadas é orientada pelo museu com o único propósito de procurar respostas. Quando a questão é resolvida, as relações dissolvem-se

numa dinâmica a curto prazo. No terceiro nível, o museu vai estabelecer uma consulta a longo prazo, em que o trabalho com pessoas com deficiência/incapacitadas efetua-se de um modo mais sólido e, gera mudanças estruturais no funcionamento institucional. Essas mudanças processam-se em novas formas de pesquisa e de relacionamentos que envolvem a partilha de poderes e de conhecimentos com vista a satisfazer os interesses de ambas as partes. No entanto, a autora defende que neste nível a partilha de poderes é comprometida, na medida em que as pessoas com deficiência/incapacitadas não têm acesso o poder decisivo ao mais elevado nível institucional. Nesta lógica, os seus pontos de vista são apresentados e defendidos pelos funcionários dos museus às hierarquias superiores, acabando por criar dificuldades, já que também eles não possuem poder decisivo para implementar eventuais sugestões que possam ser abordadas durante o período de consulta. O quarto nível deste modelo reflete os objetivos e os valores implícitos na prática da pesquisa emancipadora, permitindo efetuar mudanças profundas nas políticas e práticas partilhadas entre o museu e a comunidade. Aqui, tanto o museu como as pessoas com deficiência/incapacitadas trabalham para remover as barreiras que contribuem para a exclusão, em que ambas as partes dividem a autoridade para alcançar esse fim. No estabelecimento desta relação um dos objetivos é “empoderar” as pessoas com deficiência/incapacitadas, conferindo-lhes acesso ao poder decisivo ao nível mais elevado da hierarquia do museu, incluindo a possibilidade de exercer juízos de valor que permitam à instituição melhorar a capacidade de compreensão e de sensibilização nas questões relativas à deficiência/incapacidade. As pessoas com deficiência/incapacitadas adquirem, ainda, a oportunidade para ganhar conhecimento, capacidades ou experiências, que vão ao encontro das suas aspirações de vida. Hollins defende, ainda, que de uma forma global, o desenvolvimento deste modelo de acesso irá desembocar numa atitude reflectiva acerca das práticas e comportamentos levados a cabo pelos museus, que é fundamental para que operem no âmbito de uma agenda política centrada em desafiar os modos de exclusão cultural, indo mais além de conversas parcelares em torno das soluções de acesso (Hollins 2010).

Outros autores como Lang (2001) ou Weisen (2011) consideraram as questões de acesso num sentido alargado, identificando diversas barreiras que impedem a participação das pessoas com deficiência/incapacitadas no setor cultural. Para além das barreiras físicas,

identificaram as barreiras sensoriais, intelectuais, financeiras, emocionais/atitudinais, à tomada de decisões, informativas, ou culturais. Nas considerações de Lang (2001, 15), o acesso físico é considerado em termos do edifício, correspondendo à instalação de rampas, corrimões e de bancos. O acesso sensorial aborda os usuários com deficiência/incapacidade visual e pessoas surdas, e abarca meios de interpretação adaptados e variados. O acesso intelectual considera as pessoas com deficiência/incapacidade intelectual e, também, as pessoas integradas em contextos de aprendizagem limitados, propondo-se a avaliação de diversos níveis de compreensão no desenvolvimento das exposições. O acesso financeiro aborda essencialmente a questão dos preços praticados pelo museu, ou seja, se a entrada do bilhete para o museu ou os preços da cafetaria são, ou não, suportáveis por pessoas com baixos rendimentos. Para solucionar esta questão a autora propõe admissões grátis em certos dias da semana, a disponibilização de transportes gratuitos, ou levar o museu para junto da comunidade. O acesso emocional/atitudinal refere-se ao ambiente acolhedor praticado pelo museu na recepção de novos visitantes e à atitude dos funcionários dos museus perante a diversidade. A formação de funcionários, a organização de eventos ou atividades que forjem a construção de confiança perante novos públicos, surge como resposta. O acesso à tomada de decisões, refere-se à consulta de novos públicos potenciais e à valorização dos seus interesses, que poderá ser desenvolvido através de parcerias e pela constituição de um painel consultivo. O acesso à informação, refere-se ao modo como a informação é alcançada e comunica com as novas audiências, propondo-se métodos de comunicação e de publicidade em diferentes formatos, como em braille, em letras aumentadas ou em outras línguas. Por fim, o acesso cultural refere-se às coleções, exposições e eventos que refletem os interesses e a experiência de vida dos públicos-alvo, sugerindo-se a implementação de novas políticas para a abordagem das coleções e a sua adequada interpretação. Por outra parte, Weisen (2011) ainda identificou uma outra barreira à cultura: a pobreza de opções que acaba por restringir o acesso à cultura.

Igualmente, a ideia das acessibilidades em museus, transporta consigo o princípio do “*design* universal” que, através da criação de edifícios, comunicações e produtos acessíveis, procura facilitar e alcançar o maior número de pessoas, de todas as idades e capacidades. A base deste princípio apoia-se na aceção de que aquilo que pode ser uma

adaptação destinada a uma pessoa, pode traduzir-se numa conveniência para muitas outras. Em 2003, o manual *Design for Accessibility* (Bird *et al.* 2003) definiu sete princípios passíveis de serem aplicados, não apenas na arquitetura e nos edifícios, mas também na programação e nas políticas institucionais. A descrição destes princípios torna-se pertinente, uma vez que incorporam a criação de ambientes mais inclusivos e universalmente acessíveis. Assim, o princípio 1: Uso Equitativo sugere a disponibilização dos mesmos meios (idênticos ou equivalentes) para todos os utilizadores, evitando-se a estigmatização e segregação. Os equipamentos devem promover a privacidade, segurança e proteção de todos os usuários. Devem ser apelativos. Princípio 2: Flexibilidade no Uso, proporcionando possibilidades de escolha nas formas de uso, adaptadas ao ritmo de cada usuário. Princípio 3: Uso Simples e Intuitivo, que indica o uso dos equipamentos independentemente da experiência, conhecimento, capacidades linguísticas e nível de concentração dos usuários. Sugere, a organização da informação de acordo com a sua importância; a eliminação de elementos desnecessários e complexos; a adaptação aos diversos níveis de literacia e linguagem. Princípio 4: Informação Perceptível indica o uso de diferentes modos para apresentar a informação essencial, como por exemplo, pictorial, verbal e tátil e o contraste adequado entre a informação essencial e o plano de fundo; a disponibilização de técnicas ou de aparelhos adequados compatíveis com as capacidades das pessoas com deficiência/incapacidade sensorial; Princípio 5: Tolerância para Erro enuncia um *design* que minimize ações acidentais ou não intencionadas; Princípio 6: Menor Esforço Físico, de modo a permitir o uso dos equipamentos confortavelmente com o mínimo da fadiga. Princípio 7: Espaço e Tamanho para Aproximação e Uso, que permita o alcance, manipulação e uso, independentemente das dimensões do usuário, postura e mobilidade. Com efeito, a implementação destes princípios é uma ferramenta que possibilita a articulação com a diversidade dos públicos, contribuindo, assim, para o seu desenvolvimento. Assim, o *design* universal é um processo que aumenta a segurança, funcionalidade e participação social, através do desenho e a operacionalidade dos ambientes, produtos e sistemas em resposta à diversidade de pessoas e habilidades. Outras expressões frequentemente utilizadas para o mesmo conceito são o “*design* para todos” ou o “*design* inclusivo”.

Num outro contexto, acerca da adaptação das obras de artes plásticas para pessoas com deficiência/incapacidade visual, Almeida *et al* (2010) refere-se a um outro tipo de acessibilidade, ou seja, ao da “estética visual”. Neste seguimento, os autores referem-se à importância de traçar a distinção entre o acesso ao “espaço”, o acesso “informativo” e o acesso propriamente “estético”. O primeiro é considerado uma questão arquitetónica, e também de transporte, situando-se no patamar mais básico no caminho para uma inclusão plena. É, por isso, um passo insuficiente, embora permita o acesso físico às obras. Este aspeto torna-se relevante no que se refere ao objetivo de uma visita a um museu de arte por parte de uma pessoa com deficiência/incapacidade visual- que difere dos objetivos de uma visita a outro edifício público, pois tal como argumentam os autores:

“De que adiantaria permitir aos deficientes visuais a plena autonomia de circulação e mobilidade no museu, se não lhes proporcionássemos igualmente o acesso às obras de arte? O próprio sentido da visita a um museu de arte estaria perdido.” (Almeida *et al* 2010, 87)

No caso do acesso à informação, este é alcançado com relativa simplicidade, que pode ser através de uma descrição verbal disponibilizada por audio-guias, textos em braille ou pela presença de um mediador. Já o acesso a uma estética visual exige estratégias de maior complexidade, que vão para além da alteração do veículo material da obra, como são os casos frequentemente utilizados nas adaptações táteis, ou através do toque direto numa escultura. Assim, estes autores concluem que uma estratégia inclusiva deve, acima de tudo, recriar a obra de arte, comparando este ato com o da adaptação de um romance para o cinema. No caso específico das pessoas com deficiência/incapacidade visual, o acesso a uma estética visual é possível através da criação e disponibilização de uma estética tátil. Este ponto acaba por focar um aspeto fundamental no que diz respeito às questões de acesso a um museu com coleções de artes plásticas, pois, na verdade, explora as próprias condições para uma perceção estética. Ora, esta forma de perceção acaba por sustentar o mais alto significado de uma visita a um museu de arte. Assim, o acesso a uma “estética visual” traduz-se na verdadeiro sentido de uma obra de arte.

Esta questão torna-se bastante pertinente não somente para os públicos com deficiência/incapacidade visual, como também, para os públicos com outro tipo de deficiência/incapacidade que poderão igualmente ver o seu acesso estético limitado. Isto porque o

acesso estético pressupõe o encontro sensível entre o sujeito e a obra, que não se limita ao simples ato de ver. Nem tão pouco à compreensão formal da obra ou da sua técnica. Este encontro só é possível mediante o desenvolvimento de mecanismos ao nível da compreensão que conduzem a um pensamento rico em significados abstratos, que levam à ideia da obra de arte e da criação. Se esse encontro não for proporcionado adequadamente, o sentido estético da obra não será alcançado.

Também a barreira financeira, acima descrita, torna-se um assunto pertinente e fundamental no que concerne ao acesso dos públicos com deficiência/incapacitados. Como exposto no capítulo 1 da presente pesquisa, as pessoas com deficiência/incapacitadas apresentam as maiores taxas de pobreza do mundo e vivem em piores condições de vida comparativamente com as pessoas sem deficiência/incapacidade. Há, por isso, uma ligação direta entre a problemática da deficiência/incapacidade e a pobreza, que não só caracteriza a atual realidade, como também reflete as desigualdades sociais na obtenção dos recursos financeiros. Em Portugal, alguns debates têm-se centrado na questão dos preços praticados pelas instituições culturais, nomeadamente, se podem ou não afetar o acesso à cultura dos públicos com deficiência/incapacitados. Por exemplo, o debate “Cobrar Ou Não Cobrar? E Quanto? Políticas de preços para as pessoas com deficiência”⁹²debruçou-se sobre a análise ética deste assunto, procurando refletir sobre o caminho mais justo a ser tomado pelas instituições culturais, neste área em concreto. Alguns intervenientes apontaram para o aspeto discriminatório que uma política de preços mais baixos em torno das pessoas com deficiência/incapacitadas poderá gerar, ao destacar a razão da deficiência/incapacidade como fator de diferenciação. Outros evidenciaram a importância de uma política de preços mais baixos como forma de captar e fidelizar novos públicos, que se encontram em situação de vulnerabilidade. Foi ainda debatida uma questão, que se torna pertinente: a da oferta limitada e de um serviço incompleto em comparação com os públicos sem deficiência/incapacitados. Por esta lógica de pensamento, uma pergunta impera: como podemos cobrar o mesmo preço de um bilhete de entrada a um museu de arte a uma pessoa com e sem deficiência/incapacidade, quando os serviços existentes são inadequados e

⁹² Debate organizado pela associação “Acesso Cultura” no Teatro Nacional São Carlos, Lisboa, 12 de Novembro 2013. Resumo disponível em <https://dl.dropboxusercontent.com/u/5499636/resumo-debate-precarious.pdf> (consultado em fevereiro 20, 2014)

incapacitantes? Assim, o usufruto do museu torna-se diferenciado, já que as pessoas com deficiência/incapacitadas não têm à sua disposição os mesmos recursos, como as visitas guiadas, o acesso às obras de arte, à informação ou outros recursos simples como os textos concebidos para a concretização de uma exposição, etc. O mesmo problema se coloca no acesso a um espectáculo de teatro, ou seja, como se pode cobrar o mesmo preço de bilhete a uma pessoa cega se é inexistente um serviço de áudio-descrição? Ou a uma pessoa surda, se não há interpretação em LGP? Esta questão prende-se, fundamentalmente, com a qualidade do serviço. No entanto, outras questões prevalecem quando se refere à necessidade do desenvolvimento de uma organização social que tenha em conta as políticas ligadas à deficiência/incapacidade, isto porque, nesta situação, há a condição da dicotomia “causa/efeito” que faz a distinção entre as deficiências que nascem com a pessoa e as incapacidades que são geradas ao longo da vida. Assim, a relação entre a pobreza e a deficiência/incapacidade estabelece-se, na medida em que as desigualdades de acesso, por exemplo, à educação, levam a empregos de baixo salários e, conseqüentemente, a piores condições de vida. Neste caso, se a própria estrutura social gerou outras situações incapacitantes na pessoa que nasceu com uma deficiência, como o caso da pobreza, que responsabilidade assume perante a política de preços a praticar nos organismos culturais? Ainda mais gravosa se trata a situação, quando se tratam de instituições que podem ter um papel capacitante.

Nos principais museus das cidades de Londres, em Inglaterra e Nova Iorque, nos Estados Unidos da América, o acesso financeiro encontra-se parcialmente resolvido quando a política de preços assume um carácter facultativo, e aparentemente mais democrático, uma vez que não é cobrado um preço fixo para a entrada nas exposições permanentes, ficando ao critério do visitante a doação de um valor. No entanto, existe sempre um condicionalismo no que se refere à entrada nas exposições temporárias que praticam preços fixos. Em Portugal, alguns museus do Estado evidenciam a existência de uma política cultural em torno da pessoa com deficiência/incapacitadas, oferecendo-lhes um desconto de 50% sobre o preço normal do bilhete. Exemplo disso é o Museu Nacional de Arte Antiga, o Museu Nacional de Arte Contemporânea, o Museu Nacional do Azulejo, em Lisboa, entre outros.

O *Relatório Mundial sobre a Deficiência* a OMS (2011, 270) avança uma diferente perspectiva na forma de analisar a questão da “acessibilidade económica”, nomeadamente o financiamento dos serviços públicos existente para as pessoas com deficiência/incapacitadas. A OMS considera que muitas dos serviços públicos são financiados de forma “inadequada”, refletindo-se na sua “disponibilidade” e “qualidade”. Desta forma, recomenda “o financiamento adequado e sustentável dos serviços públicos” para garantir que sejam “de boa qualidade e atinjam o público alvo”. Assim, a criação de uma estratégia nacional em torno da deficiência/incapacidade passa também pelo desenvolvimento de um orçamento adequado, para que as ações previstas possam ser implementadas. Consequentemente, a acessibilidade económica tem um papel central na orientação à implementação das políticas culturais.

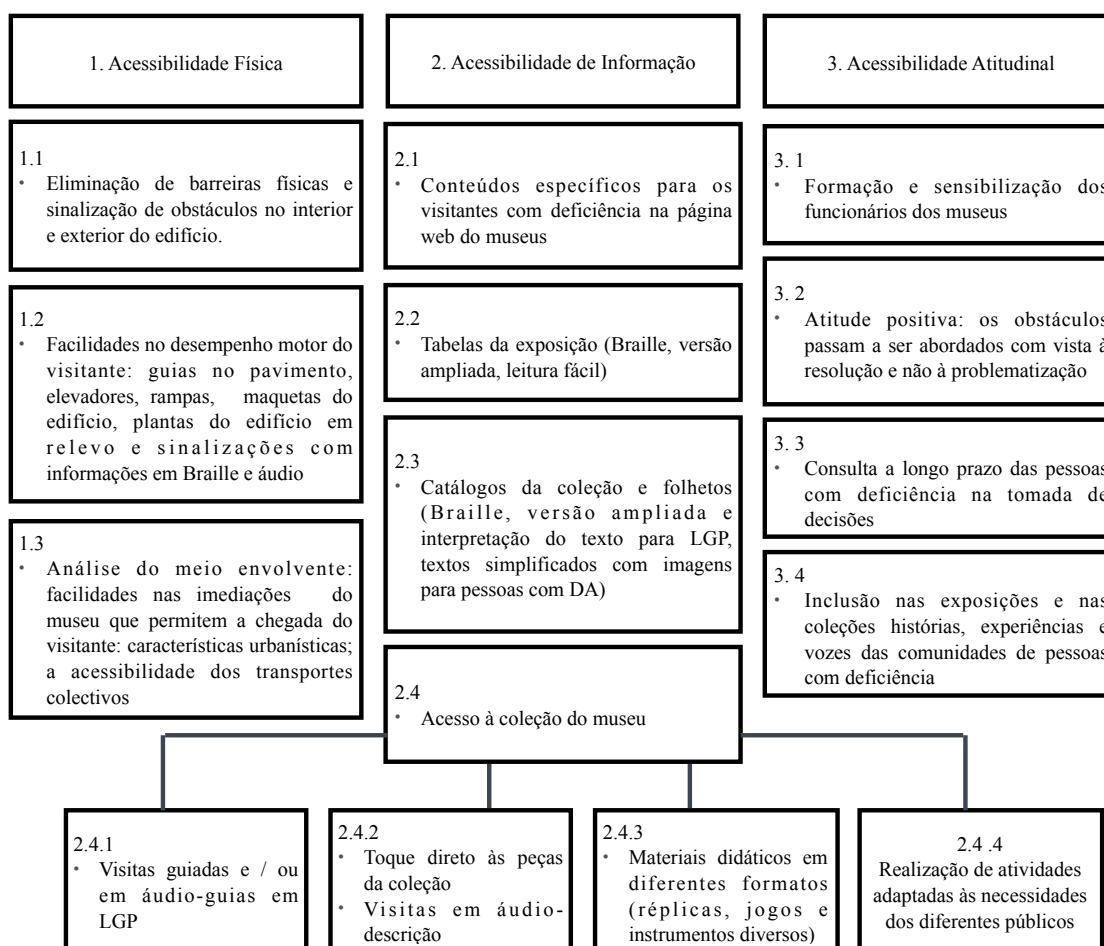
Evidentemente, que o conceito “acesso” deve ser considerado num sentido alargado. A acessibilidade em museus é, no fundo, um conjunto amplo de fatores ambientais que não só condicionam o envolvimento das pessoas com deficiência/incapacitadas como geram incapacidades. Assim, deverá ser sempre analisado à luz das barreiras incapacitantes, que tanto podem ser evidentes - e facilmente removidas, como podem situar-se nos planos mais recônditos, impedindo a resolução dos problemas a curto prazo, que muitas vezes, assentam na falta de reconhecimento da sua origem. Ainda mais, é inequívoco que um ambiente acessível, além de especialmente importante para as pessoas com deficiência/incapacitadas, traz benefícios para uma ampla variedade de pessoas. Por exemplo, as rampas ajudam as pessoas que transportam carrinhos de bebé; as informações em linguagem simples ajudam aqueles com menor escolaridade; nos transportes públicos, a anúncio sonora das paragens do percurso pode ajudar as pessoas que não estão familiarizados com a rota bem, como os passageiros com deficiência/incapacidade visual.

Ao nível institucional, as acessibilidades devem ser encaradas como uma questão de direitos humanos que levam à inclusão, criando, assim, o aumento de novos públicos. Acima de tudo, as acessibilidades são um meio para alcançar um objetivo maior: o da inclusão de pessoas com ou sem deficiência/incapacidades. No que diz respeito aos museus, e para responder aos desafios colocados pelo modelo social da deficiência, a definição de acessos irá sofrer impactos, traduzindo-se numa perspectiva renovada que

implica a criação de novas relações entre museus e públicos, através do exercício de novas práticas museais. Este modelo social, essencialmente, vai colocar em posição de destaque uma nova abordagem à noção de barreiras, que no cerne das suas acessões, são consideradas elemento fulcral na incapacitação ou na capacitação das pessoas com deficiência/incapacitadas. Por isso mesmo, exige a adaptação e a mudança da sociedade, como de qualquer instituição pública, aos direitos destas pessoas. Ainda mais, vai reforçar o papel dos museus na defesa dos seus direitos. Consequentemente considera-se que, à luz do modelo social da deficiência, torna-se pertinente no estudo dos museus a definição de um novo conceito de acessos (Martins 2013).

2.2 Os diferentes níveis de acesso: proposta para um modelo de acessibilidades em museus

O modelo que se segue pretende agrupar três conceitos fundamentais no âmbito das acessibilidades, enunciando também as barreiras, afectas ao museu no que concerne à recepção dos públicos com deficiência/incapacitados, já que o modelo social da deficiência remete para a experiência contextual, que ocorre pela interseção do indivíduo com o meio físico, informativo, comunicacional e atitudinal (Martins 2013).



Quadro 7. Modelo das acessibilidades em museus

2.2.1. A acessibilidade física

A partir da aprovação do Decreto-Lei 163/ 2006, de 8 de Agosto de 2006, que promove a acessibilidade e supressão das barreiras físicas e da comunicação, define-se o enquadramento legal para a garantia da melhoria da qualidade de vida das pessoas com mobilidade reduzida, ou com outras limitações, em Portugal. Este decreto-lei surge na continuidade do Decreto-Lei 123/97, de 22 de Maio de 1997, que introduzira normas técnicas, com vista à eliminação de barreiras urbanísticas e arquitectónicas nos edifícios públicos, equipamentos coletivos e via pública. Apesar disso, este decreto-lei revelou uma fraca eficácia sancionatória, levando à persistência de barreiras urbanísticas e arquitectónicas na sociedade portuguesa. Assim, a criação de um novo diploma, visa a

melhoria e um maior rigor nas medidas de fomento e de controlo no cumprimento da normativa, de forma a suprimir e a evitar qualquer tipo de barreira ou de obstáculo. De acordo com este decreto-lei, as pessoas com necessidades especiais são aquelas têm mobilidade condicionada, tais como, as pessoas utilizam cadeiras de rodas, pessoas que não conseguem andar ou incapazes de percorrer grandes distâncias, as pessoas com dificuldades sensoriais, ou seja, as pessoas cegas ou surdas, ou aquelas pessoas que se apresentem transitoriamente condicionadas, como as grávidas, as crianças e os idosos. Para uma melhor interpretação deste decreto-lei, foi publicado um guia intitulado *Acessibilidade e Mobilidade para Todos* (Teles 2007), que inclui a descodificação desenhada das normas técnicas previstas. É por isso, um guia prático que pretende clarificar dúvidas que possam surgir na interpretação da lei. Relativamente ao conteúdo do diploma legislativo, constata-se que no artigo 2º prevê a aplicação das normas técnicas em museus e estabelece um prazo de 10 anos, a contar da data de início de vigência do presente decreto-lei, para a adaptação das instalações, edifícios, estabelecimentos, equipamentos e espaços abrangentes de edifícios com construção anterior a 22 de Agosto de 1997. Assim, este prazo termina em 2017.

Apesar destes objetivos, constata-se que no meio físico dos museus portugueses persistem importantes barreiras que dificultam o acesso, especificamente no que se referem as limitações físicas e sensoriais. O artigo 10º do citado diploma prevê exceções que, na verdade, fazem com que esta lei não passe de um direito teórico. Assim, esta exceção torna-se uma regra facilmente de evocar pelas instituições museais quando no cumprimento do diploma não é exigível

“quando as obras necessárias à sua execução sejam desproporcionadamente difíceis, requeiram a aplicação de meios económico-financeiros desproporcionados ou não disponíveis, ou ainda quando afectem sensivelmente o património cultural ou histórico, cujas características morfológicas, arquitectónicas e ambientais se pretende preservar.” (*Diário da República*, n.º152 série I. 2006. p. 5673-5674).

Ora, nesta perspetiva, esta lei pode ser um obstáculo à garantia dos direitos que ela própria defende. Torna-se imprescindível a existência de uma vontade política que permita que as pessoas com necessidades de mobilidade concretas conservem o mesmo direito à igualdade e à vida independente como qualquer outro cidadão. Por outro lado,

a questão financeira não tem sido considerada um problema para a implementação de ambientes acessíveis por alguns autores, como demonstra Janice Majewski,

“Accessibility does not have to be expensive. Experience has repeatedly shown that accommodations designed to serve people with disabilities generally improve the quality of programs for the broader public. In short, museums cannot afford not to make their programs accessible to all visitors” (cit. por Bird *et al.* 2003, 26)

A propósito das acessibilidades em edifícios históricos, o manual *Design for Accessibility* (Bird 91, 2003) apresenta um método alternativo que denomina por “programmatic access” (acesso programático⁹³) para promover serviços, informação e experiências, no caso do acesso físico não poder ser proporcionado, através de uma visita virtual computadorizada que forneça uma apresentação interpretativa do espaço ou um modelo tátil do monumento para as pessoas que são cegas ou com baixa-visão. Outro aspeto relevante que a lei 163/2006 introduz em relação ao decreto-lei que revogou é o “Direito de acção das associações e fundações de defesa dos interesses das pessoas com deficiência” para propor e intervir nas ações relativas ao cumprimento das normas técnicas de acessibilidade na defesa dos interesses das pessoas com deficiência (artigo 14º).

Também, a alínea d) do artigo 3º da Lei de Bases da Prevenção, Habilitação, Reabilitação e Participação das Pessoas com Deficiência, Lei nº 38/2004, de 18 de agosto de 2004, faz menção à importância das acessibilidades ao considerar “a promoção de uma sociedade para todos através da eliminação de barreiras e da adopção de medidas que visem a plena participação da pessoa com deficiência” (*Diário da República*, n.º194 série I-A. 2004. p. 5232).

Em 2006, foi publicado um estudo referente a um projeto centrado na análise do estado das acessibilidades na *Universidad de La Laguna*, em Laguna, Espanha (Rosa *et al.* 2006). Esse estudo tinha como objetivo a análise da situação dos alunos com necessidades educativas especiais daquela instituição, apontando soluções para a retificação ou eliminação das barreiras arquitetónicas. Ainda mais, as propostas que foram desenvolvidas ao abrigo deste estudo tinham um outro objetivo: constituir um

⁹³ Tradução da autora.

modelo que pudesse ser útil a outro centro de ensino. Com efeito, igualmente pode ser utilizado na análise de qualquer outro ambiente, pelo que se considera oportuno o seu enquadramento à luz do contexto museológico. Assim, as considerações que se seguem, resultam da adaptação deste estudo para a arena dos museus.

Do ponto de vista global, considera-se que a acessibilidade física em torno dos museus acarreta o cumprimento de duas condições essenciais: o acesso autónomo a todas as áreas, dependências e instalações cuja frequência seja fundamental; e o uso autónomo e eficiente aos espaços e aos elementos que servem para desempenhar as atividades previstas e necessárias. Ao mesmo tempo, estas duas condições podem concretizar-se num conjunto de requisitos gerais que devem considerar, por um lado, a sequência da operação usuária para o desenvolvimento das atividades, que é condicionada pela estrutura física do edifício, e, por outro, a organização física do edifício que determina a ordem nos deslocamentos e no uso dos elementos implicados no acesso a todas as áreas e dependências.

Assim, a organização funcional das diferentes áreas e dependências de um museu, tem de considerar que o desenvolvimento de funções dentro do edifício exige a realização de uma série de tarefas, que dependem de diversos instrumentos. Para o efeito, é possível determinar-se um modelo básico de requisitos gerais, definido em três campos: 1) o ambiente urbanístico, que se refere à deslocação até às instalações do museu e suas imediações; 2) o ambiente físico do edifício, que se refere ao acesso até ao interior do edifício e a deslocação pelo seu interior em todas as áreas e dependências de acesso público; 3) o uso da função específica do edifício, que se refere à utilização dos elementos fundamentais para o desenvolvimento das atividades que prevêm, que tanto se aplica, por exemplo, ao circuito expositivo como ao uso da cafetaria do museu.

A partir deste modelo, é preciso traçar um conjunto de procedimentos fundamentais para que não sejam esquecidos aspetos importantes que condicionem a acessibilidade. Estes procedimentos deveriam ser tomados pela instituição museu de modo a garantir a revisão sistemática de todos os requisitos gerais de acesso e uso do edifício. Assim, o modelo sugere as seguintes formas de ação:

1. Revisão dos elementos, área ou dependências de função delimitada. De modo a garantir que cada elemento, área ou dependência possam servir para o

desenvolvimento das funções a que se destinam, torna-se necessário o cumprimento de toda a regulamentação assinalada na legislação existente sobre a acessibilidade em edifícios de uso público e privado. O incumprimento de alguns desses aspetos pode dar lugar ao aparecimento de uma barreira ao nível do acesso ou de uso. Assim, a avaliação deve abarcar a análise de cada um dos elementos, em sintonia com a sua função principal e o cumprimento das normativas existentes. Por vezes, algumas barreiras são fáceis de resolver, bastando unicamente que sejam reconhecidas. Por exemplo, os objetos salientes que se encontram pendurados em zonas de livre circulação, como extintores ou telefones públicos, dificilmente serão detetados por uma pessoa cega que use a bengala branca, podendo causar um choque frontal. Neste caso, a colocação de um outro elemento por baixo do objeto saliente (por exemplo, um vaso ou caixote de lixo), de modo a estender a barreira na sua verticalidade, seria uma forma de o tornar evidente.

2. Revisão global dos âmbitos. Esta medida pressupõe que a existência de barreiras arquitetónicas não depende somente das lacunas existentes no *design* dos elementos, áreas ou dependências, mas também, no seu impacto global no que concerne à existência de alternativas e das suas inter-relações com a totalidade do ambiente. Esse impacto expressa-se sobretudo nos elementos relacionados com as funções de deslocamento. Assim, deve-se efetuar uma análise à existência de barreiras sobre uma perspetiva global, que assegure o cumprimento dos requisitos referidos no ponto anterior.
3. Valorização das barreiras detetadas. Este procedimento propõe a classificação de cada barreira segundo o tipo de usuários afetados e o grau de dificuldade que apresenta. Assim, sugere-se a aplicação dos seguintes graus classificativos: impossível ou intransitável; muito difícil, quando o acesso ou uso só é possível com grande dificuldade ou com a ajuda de outras pessoas; difícil, quando o acesso ou uso é possível, mas com dificuldade ou apenas permite a utilização parcial. Engloba, também, a existência de carências no *design* que criam determinadas dificuldades no desenvolvimento das funções designadas, que se tornam necessárias corrigir; admissível, nas situações em que o acesso ou uso é aceitável. Neste caso, não existem problemas significativos que limitem o acesso e o uso, embora, sejam

reconhecidas algumas deficiências do *design* ou limitação parcial de fraca relevância.

4. Proposta e valorização de soluções. Esta etapa surge no seguimento da avaliação e valorização das barreiras existentes. Na verdade, a maioria das soluções podem ser deduzidas durante a execução da etapa anterior. Nos casos em que os recursos existentes sejam limitados, importa definir uma ordem de prioridades de atuação, que tenha em conta a relevância do âmbito afetado por cada barreira. Existe sempre uma hierarquia na importância entre as diferentes funções, por exemplo, no âmbito dos museus, o acesso à sala de exposições será prioritário ao acesso à cafetaria do museu. Ainda mais, na aplicação das diferentes soluções, deve-se dar prioridade às que tenham um alcance maior de acordo com o impacto no elemento em causa ou do nível de melhoramento conseguido. Por outro lado, existe sempre, um custo económico associado, que deverá equacionar a sua relação com os benefícios obtidos, nos quais se inserem a importância do âmbito afetado e o nível de correção que cada solução implica.

A partir deste modelo, e também do ponto de vista genérico, é possível traçar as possíveis barreiras que afetam os museus:

- 1) barreiras arquitectónicas: incluem os acessos externos e internos ao edifício. As soluções mais frequentes passam pela construção de rampas e elevadores, adaptação das casas de banho, colocação de telefones acessíveis às pessoas que utilizam cadeira de rodas. As pessoas com dificuldades de mobilidade são as que mais podem beneficiar desta medida. No entanto, existem soluções que podem beneficiar as pessoas com deficiência/incapacidade visual como as guias do pavimento, que denunciam zonas de avanço e paragem, assim como a presença de obstáculos; Neste caso, a colocação de uma guia nas imediações e no interior de um museu, terá impacto no processo de uma visita, mais concretamente na sua autonomia ao nível da deslocação mas também no usufruto. Assim, a implementação de guias deverá ser inter-relacionada com os outros níveis de acesso, como aos conteúdos da coleção. Ou seja, a utilidade das guias é maior, caso o museu disponha de recursos adaptados que permitam conhecer a coleção do museu. As guias irão direccionar o visitante para junto desses recursos adaptados, como por exemplo, réplicas ou audio-guias. Em muitos casos, as resistências à implementação

desta medida têm-se verificado numa perspetiva negativa sobre o impacto que poderão ter no *design* interior do museu, face a um benefício que atinge um grupo de utilizadores tão restrito. No entanto, as pessoas com baixa-visão, também poderão ser beneficiadas, já que a demarcação cromática das guias sobre o pavimento permite definir o trajeto de um percurso com maior clareza, assim como, o reconhecimento de barreiras ou de outras referências, como a presença de escadas. Obviamente que a implementação desta medida acarreta menos encargos financeiros, do que por exemplo, a implementação de um elevador dentro de um museu com vista a beneficiar as pessoas com mobilidade condicionada, que acarreta grandes transformações ao nível da arquitetura de um edifício. Daí a importância da hierarquização dos diferentes níveis de acesso e seus usuários.

2) deslocamento: refere-se aos meios que permitem o visitante chegar até ao museu, como por exemplo os transportes públicos. Uma visita ao museu depende, em grande parte, se o percurso que leva o visitante até ao museu é, ou não, acessível. Assim, a resolução desta barreira passa fundamentalmente pela constituição de um plano global, em que estão implicados vários agentes (como as empresas de transportes coletivos e as câmaras municipais), cujo envolvimento entre todas as partes se torna fundamental. Ainda mais, esta barreira implica uma visão que vá para além dos muros dos museus, centrada nas questões relacionadas com o ordenamento do território. Por exemplo, se o percurso que envolve as imediações do museu apresentar características que dificultem a mobilidade das pessoas que usam cadeira de rodas ou das pessoas com deficiência/incapacidade visual, como passeios elevados ou automóveis mal estacionados, naturalmente que terá consequências no processo global da inclusão. A problemática dos transportes públicos adaptados e de uma rede que cubra amplamente o território, deve ser analisada, já que grande parte das pessoas com mobilidade condicionada ou com deficiência/incapacidade visual não dispõem de meios de transporte autónomos, e por isso, dependem da oferta disponível. De acordo com a OMS (2011, 178) num estudo realizado na Europa, o transporte foi um obstáculo frequentemente citado para a participação das pessoas com deficiência/incapacitadas, traduzindo-se, assim, numa grande barreira para o acesso, mesmo nos países em desenvolvimento. Em Portugal, em janeiro de 2014, um grupo de cidadãos ativos em melhorar as condições de

acessibilidade em Lisboa - denominado Lisboa (In) Acessível, criou uma petição pública que veio denunciar a existência de condições que reduzem e limitam a circulação autónoma das pessoas com deficiência/incapacitadas. Neste caso, a petição centrou-se na regulamentação das passagens de peões, vulgo passeadeiras, para que fossem niveladas com as vias pedonais e circundantes. Assim, denunciou uma lacuna na lei, que permite que tenham uma altura de 2 cm, impossibilitando a circulação autónoma das pessoas que usam cadeira de rodas. Por outro lado, defendeu a sinalização tátil, por alteração da textura ou cor contrastante, no limite dessas mesmas passeadeiras, fundamental às pessoas cegas ou com baixa visão. Cidades como Buenos Aires, na Argentina, e São Paulo, no Brasil, são exemplos concretos na implementação destas medidas. Também o metro da cidade de Roma, em Itália, encontra-se adaptado às pessoas com deficiência/incapacidade visual, através da disponibilização de plantas táteis relativas aos percursos e às estações. Dispõe, também, de guias tácteis em cor contratante ao longo de todo o percurso. Ao mesmo tempo, esta petição, revelou que, recentemente, a Câmara Municipal de Lisboa aprovou o “Plano de Acessibilidade Pedonal de Lisboa” sob o compromisso de tornar “Lisboa uma Cidade Acessível a Todos”, até ao final do ano de 2017.

A partir do modelo de acessibilidades em museus apresentado (quadro 7), impõe-se uma análise às práticas em museus que contribuem para um melhor desempenho ao nível da acessibilidade física. Assim, são exemplos que oportunamente ilustram esse mesmo modelo. No caso do acesso físico, optou-se por seleccionar os exemplos que vão para além dos critérios definidos na lei das acessibilidades, como seria uma exposição de edifícios culturais com rampas e elevadores.

No Brasil, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, em São Paulo, tem disponível duas maquetas para serem tateadas, cujo principal objetivo é servir as pessoas com deficiência/incapacidade visual, embora possam ser utilizadas por todos os públicos. A primeira refere-se ao enquadramento urbanístico da zona onde se insere o museu, facilitando não só a compreensão da sua localização geográfica como também de outros equipamentos envolventes. Assim, torna-se perceptível a sua situação junto do parque e da estação ferroviária da Luz (fig.1). A segunda refere-se ao próprio edifício, permitindo

compreender as suas características arquitectónicas (fig.2). Ao mesmo tempo, é mais um elemento que contribui para aumentar o nível da informação sobre o edifício para além da questão prática que possa proporcionar no âmbito do acesso físico.

O Museu de Arte Moderna, em São Paulo, facilita o acesso físico das pessoas com deficiência/incapacidade visual, através das guias no pavimento. Essas guias apresentam-se ao redor do edifício, de modo a direccionar o visitante para a sua entrada, e no interior, de modo a denunciar a presença de escadas, zonas de avanço ou mudanças de direções. Neste caso, a cor contrastante da guia permite que seja percebida por pessoas com baixa visão, para além de se relacionar com a imagem do museu (veja-se, por exemplo, a cor vermelha relacionada com o *design* gráfico utilizado para anunciar a nome do museu) (fig. 3 e 4). O mesmo acontece no Museu da Bíblia, também em São Paulo, que utiliza guias no pavimento no exterior do edifício para direccionar o visitante com deficiência visual para a entrada do museu.

Nos Estado Unidos da América, o *Ellis Island Immigration Museum*, em Nova Iorque, apresenta duas plantas passíveis de serem tateadas: a primeira refere-se ao enquadramento urbanístico do edifício, permitindo qualquer visitante compreender a posição do museu no contexto da ilha; a segunda refere-se à planta interior do museu, onde são definidos os espaços de acesso público, como as bilheteiras, as casas de banho, a loja e as salas de exposição. Cada espaço está referenciado através de inscrições em braille, impressas na própria planta, e em audio-descrição através dos aparelhos áudio-guias. Sublinha-se o facto das plantas estarem acessíveis à entrada do museu, podendo ser utilizadas por todos os visitantes (fig. 5 e 6).

2.2.2. A acessibilidade de informação

A acessibilidade de informação em museus refere-se os elementos que promovem o acesso aos seus conteúdos, abrangendo aspetos relativos à comunicação, à programação e à produção (como catálogos, brochura, vídeos, etc). Ao mesmo tempo, este género de acessibilidade, importa ser analisado à luz dos processos de comunicação museológica da sociedade contemporânea que se afirmam a partir de novos paradigmas, já mencionados. Assim, como Tojal destacou,

“o processo comunicacional do objeto cultural vai além da sua função tradicional, isto é, a transmissão de uma mensagem pré-determinada, para alcançar uma função mais flexível e democrática - a de interagir o sujeito-emissor (o profissional / mediador do museu) com o sujeito receptor (público participante)” (Tojal 2007, 91).

Desta forma, a partir deste novo paradigma comunicacional, reconhece-se uma nova condição nas relações entre emissor e receptor, mais dialógica, que se opõe a uma lógica de comunicação mais passiva e assimiladora. As estratégias de mediação passam a redimensionar a comunicação entre o público e o museu, com vista a potenciarem a participação do sujeito receptor no processo de apreensão e resignificação da mensagem transmitida. Assim, as estruturas “autoritárias” do museu são rompidas ao se afastar a primazia do conteúdo, de carácter educativo, para dar lugar ao diálogo entre a experiência da visita e o quotidiano do público (Tojal 2007). Então, abre-se espaço para um novo modelo de comunicação, o emergente, que parte da participação sensorial, emocional e física do público, e se afasta do modelo de comunicação tradicional, isto é, a de uma perspectiva mais especializada.

Estas conceções tornam evidente o papel da instituição museológica enquanto canal de comunicação com o seu público. Então, a responsabilidade dos profissionais e educadores dos museus atuarem de acordo com a sua importante função comunicativa e mediadora, entre o objeto cultural e o público, torna-se essencial. Cumpre-lhes, assim, a permanente tarefa de ir ao encontro de ações educativas e de meios museográficos que promovam a diversidade de interpretações e a construção de novas referências e significados pelo público que visita o museu. Ora, se o modelo emergente procura o diálogo e a participação ativa entre o público e o objeto cultural, a conceção da comunicação museal deve partir de um olhar democrático baseado no respeito pela diversidade do público. Desta forma, destaca-se a importância que deve ser atribuída aos vários métodos de comunicação, tanto direta - através das atividades educativas, como indireta - através dos objetos expostos, da sua montagem, textos apresentados e outros recursos de apoio disponibilizados que viabilizem a versatilidade de leituras. Por outro lado, este modelo emergente assinala a implantação de um trabalho de natureza interdisciplinar, desempenhado entre vários agentes, como os profissionais dos museus,

investigadores ou profissionais de outras áreas que operem no âmbito dos públicos com quem se quer interagir.

Neste seguimento, a acessibilidade de informação visa alcançar as condições para o público interagir no espaço expositivo na perspetiva deste novo modelo de comunicação, que impõe múltiplas formas de diálogo, relativas à diversidade dos públicos. No pensamento museológico contemporâneo, o acesso à informação torna-se fundamental, dado que a sua inexistência acaba por criar uma barreira ao nível da comunicação que implica necessariamente a interação recíproca entre o emissor, que envia a mensagem, e o destinatário, que a recebe. Se essa mensagem não for suficientemente clara para ser alcançada pelo receptor, ou se for recebida de forma inadequada, vai ocorrer um bloqueio que impede o diálogo entre ambos. Perante esta perspetiva, a acessibilidade de informação refere-se aos aspetos que permitem ao museu fazer chegar a sua mensagem corretamente ao destinatário. Neste caso, o objetivo será o de encontrar estratégias e instrumentos para um público específico que enriqueçam e facilitem tanto a experiência como a aprendizagem dos conteúdos de uma coleção. Como tal, pressupõe uma planificação centrada numa adaptação, de acordo com as características de cada género de deficiência/incapacidade. Um catálogo em braille centrado nos públicos com deficiência/incapacidade visual, de uma coleção de arte – que serve aqui de exemplo por se tratar de uma estratégia recorrente – é diferente de um catálogo em braille adaptado de uma versão para o público geral, pela forma como descreve e explica os conceitos visuais presentes, como também, disponibiliza imagens em relevo como forma de ser apelativo ao público a que se destina.

No caso de acessibilidade de informação em museus, a Lei-Quadro dos Museus Portugueses, Lei n.º47/2004 de 19 de agosto de 2004, não exerce nenhuma regulamentação nesse sentido. Em termos gerais, não existe uma única solução que sirva as particularidades e características dos diversos museus. Sendo, por isso, fundamental a responsabilidade do museu para estudar e acomodar os direitos específicos de cada público, que muitas vezes ocorrem pela adaptação de técnicas utilizadas em outros meios - como por exemplo, o uso da áudio-descrição usada na televisão que também pode ser usada no contexto museal. Atualmente, as TIC (Tecnologias de Informação Computadorizada) são uma indústria em grande expansão,

que tem vindo a beneficiar as pessoas com deficiência/incapacidade ao nível da informação. A internet é, em particular, cada vez mais um canal de transmissão de informação sobre as mais diversas áreas, que tem possibilitado às pessoas com deficiência/incapacitadas a superação de barreiras físicas, de comunicação, de transporte ou de outras formas de informação.

Partindo do modelo de acessibilidades em museus apresentado (quadro 7), destacam-se quatro formas possíveis para tornar a informação acessível, interligadas entre si: através do desenvolvimento de conteúdos destinados aos visitantes com deficiência/incapacitados nas páginas *web* dos museus; a disponibilização de tabelas junto das obras expostas e textos de parede em diferentes formatos; a publicação de brochuras e catálogos em diferentes formatos; estes casos estão mais relacionados com as formas de mediação indireta. E o acesso às peças da coleção, mais relativo às formas de comunicação direta, que se divide em quatro variantes: a apresentação de visitas em LGP e disponibilização de áudio-guias com conteúdos em LGP para o público surdo; a possibilidade do toque direto nas peças da coleção e a disponibilização de recursos em áudio-descrição para o público com deficiência/incapacidade visual; o recurso a materiais didáticos de diferentes formatos que explorem a didáctica multissensorial; a realização de atividades adaptadas aos diferentes públicos.

Relativamente ao primeiro nível, a disponibilização de conteúdos específicos para os públicos com deficiência/incapacitados ou da comunidade Surda, nas páginas *web* dos museus pode significar a primeira etapa no processo comunicativo entre o público e o museu e, consequentemente, levar à captação de novos públicos. Assim, o desenvolvimento de conteúdos, tendo em conta os interesses de determinados públicos, poderá cativá-los a programar uma visita presencial ao museu. De acordo com a OMS (2011, 192) a internet é cada vez mais um canal de transmissão de informação necessária à participação plena das pessoas com deficiência/incapacitadas na sociedade. O acesso a informações *on-line* permite que as pessoas com deficiência/incapacitadas ultrapassem outro género de barreiras, como as físicas, de comunicação, transporte e no acesso a outras fontes de informação. No caso das pessoas com deficiência/incapacitadas, as plataformas em rede podem ser particularmente úteis, uma vez que superam as barreiras experimentadas no contato pessoal. Como exemplo, apresenta-se o

caso do *Museum British Dental Association*, em Londres, Inglaterra, que disponibiliza na sua página web um vídeo que parte do diálogo entre uma monitora do museu e um visitante com dificuldades de aprendizagem, com o objetivo de apresentar o museu numa linguagem simplificada⁹⁴. Através daquele diálogo, as pessoas com dificuldades de aprendizagem, mais facilmente poderão compreender a temática e o género de coleção que aquele museu aborda⁹⁵.

Outro caso, relativo ao acesso à informação do público surdo, é o *Bantock House Museum*, em West Midlands, Inglaterra, que disponibiliza um vídeo desenvolvido por uma monitora em *British Sign Language* (linguagem de sinais britânica⁹⁶), que percorre o espaço expositivo no sentido de apresentar a casa-museu e a sua coleção⁹⁷. Este vídeo foi disponibilizado através da plataforma da rede *web - youtube*, o que demonstra que podem ser desenvolvidos sistemas de informação acessíveis nas páginas *web* dos museus com um orçamento financeiro limitado⁹⁸. Deste modo, a disponibilização de um serviço em museus para o acesso comunicacional e informativo centrado nas línguas gestuais, é uma forma de assegurar, não apenas um auto-conceito positivo nos público surdo, mas também, o mesmo ambiente linguístico com que naturalmente se comunica e manifesta, tal como é feito com os outros públicos ouvintes, através da comunicação oral. No mesmo âmbito de informação, apresenta-se o exemplo do *Whitney Museum of American Art*, em Nova Iorque, Estado Unidos da América, que disponibiliza no seu *site* uma variedade de vídeos apresentados por mediadores do museu surdos em *American Sign Language*⁹⁹. Esses vídeos são centrados em temas de arte contemporânea e em exposições presentes naquele museu. Os vídeos têm como objetivo aumentar as oportunidades culturais da comunidade surda e de criar um “laboratório” de comunicações para aumentar o vocabulário de termos em arte contemporânea em *American Sign Language*. Por outro lado, têm ainda a expectativa de servir de modelo

⁹⁴ Em 2010 foi vencedor da organização *Jodi Awards* (um projeto dedicado ao acesso à cultura digital) na categoria de “acesso digital para pessoas com dificuldades de aprendizagem”.

⁹⁵ (cf. <http://www.bda.org/museum/learning-and-access/films/museumtour.aspx>).

⁹⁶ Tradução da autora.

⁹⁷ Em 2007 obteve uma menção honrosa da organização *Jodi Awards* em “excelência em tecnologia acessível a baixo custo”.

⁹⁸ (cf. <http://www.youtube.com/watch?v=hYfirRjbOqs>).

⁹⁹ (cf. <http://whitney.org/WatchAndListen/Tag?context=ASL>).

para que outras instituições criem, da mesma forma, conteúdos interpretativos originais que vão ao encontro do ritmo de aprendizagem de diversos públicos. Sublinha-se o facto, de alguns desses conteúdos interpretativos apelarem a temas diretamente relacionados com a surdez, criando pontos de contato, como é o caso do “vlog” sobre a obra de Thomas Hart Benton, *The Lord is My Shepherd* (1926), que expõe a leitura artística de uma educadora surda sobre obra, que na sua opinião, se refere a um casal de surdos no interior da sua casa¹⁰⁰. Outro serviço disponibilizado por este museu reporta para outro nível de acessibilidade de informação, mais direcionado para a mediação direta, que são as visitas guiadas em *American Sign Language* realizadas por monitores surdos com formação em artes, e em simultâneo, disponibiliza a interpretação oral da visita para a língua inglesa, através do recurso a um intérprete ouvinte, permitindo que outros visitantes ouvintes, presentes no museu, participem igualmente nesta atividade. Nesta situação, a colocação de um monitor surdo para o público a que se destina - as pessoas surdas reforça a qualidade do serviço, permitindo maiores facilidades na captação de novos públicos, já que ambos se inserem na mesma comunidade. Para a presente investigação, a autora teve a oportunidade de assistir a uma dessas visitas, em torno da exposição temporária: *Modern Life: Edward Hopper And His Time* (em exibição de 28 de outubro de 2010 a 10 de abril de 2011), onde pôde constatar que a mesma é antecedida por um encontro numa sala do museu, onde se reúnem todos os participantes da visita incluindo o coordenador do serviço e o monitor da visita. Nesta altura, dá-se espaço para conhecer novas pessoas, partilhar ideias e razões para a presença naquela visita, ao mesmo tempo, que é servido um pequeno lanche. O encontro dá-se entre pessoas surdas ou ouvintes que por motivos profissionais ou familiares tiveram necessidade de assistir a uma visita em *American Sign Language*. No decurso da visita, a possibilidade de troca de ideias entre pessoas surdas e ouvintes, inseridos ou não no grupo, é alcançada pela presença do intérprete ouvinte.

Caso paradigmático é o da *Tate Modern*, em Londres, Inglaterra, que disponibiliza através da rede *web* conteúdos específicos para pessoas cegas ou com baixa-visão, nomeadamente, descrições visuais de algumas obras seleccionadas da coleção, recursos áudios para complementar as informações sobre as peças, formas de aumento e de

¹⁰⁰ (cf. http://whitney.org/WatchAndListen/Tag?context=ASL&play_id=556).

divisão das imagens, e matrizes de desenhos para serem impressos em relevo pelos próprios utilizadores daquela página *web*. Essa página funciona como um recurso educativo direcionado para pessoas com deficiência/incapacidade visual com interesse em artes, mas também para professores de arte e seus alunos com deficiência/incapacidade visual. Aqui, foram desenvolvidas metodologias válidas para o ensino e análise de pinturas, pela introdução detalhada de planos de sequência, construídos gradualmente, para uma melhor compreensão da obra na sua totalidade. Assim, esta plataforma da rede *web* é um exemplo de como a acessibilidade de informação pode assumir compromissos mais enraizados no que diz respeito ao papel dos museus no ensino das artes, que podem servir de exemplo para outras práticas educativas em outros museus ou noutros contextos. Por outro lado, é de sublinhar que os recursos disponibilizados permitem que qualquer pessoa, em qualquer parte do mundo, aceda aos seus conteúdos sem ter que visitar o museu. Como exemplo, são as matrizes das imagens, que podem ser descarregadas, para serem impressas em relevo com conteúdos em braille. Então, o museu, mais do que incluir, passa a contribuir para a capacitação da pessoa com deficiência/incapacidade visual, através do aumento do seu conhecimento¹⁰¹.

Outro nível de informação apresentado no modelo (quadro 7), remete-nos para a apresentação de tabelas em braille e em versão ampliada para pessoas com deficiência/incapacidade visual, e em leitura fácil para as pessoas com deficiência/incapacidade intelectual. Esta versão de acesso tanto pode ser implicada na mediação indireta, junto das obras de arte a par da informação disponibilizada para os públicos sem deficiência/incapacitados, como na mediação direta através das atividades do serviço educativo. No primeiro caso, é fundamental que as tabelas acessíveis possam ser associadas a outros recursos, como o toque direto nas obras ou em réplicas. Se não, de que adiantaria a um visitante com deficiência/incapacidade visual ler uma tabela em braille relativa a uma obra, sem que lhe sejam fornecidos recursos que lhes permitam efetuar uma abordagem mais detalhada? Alguns museus que têm utilizado esta técnica permitem, ao mesmo tempo, o toque direto nas esculturas em exposição que não apresentem problemas do ponto de vista da conservação e cujas dimensões permitem a leitura global da obra sem

¹⁰¹ (cf. <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/imap-creative-access>).

causar desconforto por parte do visitante. É o caso da Pinacoteca do Estado de São Paulo, no Brasil, que, junto dessas peças, apresenta tabelas em braille, sinalizando, assim, a permissão para o toque. Outro caso é o Museu de Geociência, em São Paulo, Brasil, que permite o toque direto às peças que expõe - como minerais, fósseis, rochas, etc. A implementação deste medida nem sempre é analisada de ânimo leve, rompendo com as estruturas tradicionais do museu que reclamam a expressão tipicamente usada nestes meios “por favor, não toque (!)”. Assim, proporcionar o toque direto às peças do coleção, ainda que não suscite nenhum perigo ao nível da conservação, tem sido considerado nos meios mais conservadores um “mau exemplo” que poderá levar à prática de abusos por parte daqueles que não têm deficiência/incapacidade. No entanto, as vantagens são diversas: a pessoa com deficiência/incapacidade visual poderá perceber determinados detalhes que de uma outra forma não seriam atingidos, como certas posturas ou expressões; terá uma noção mais exata das suas características, como a técnica utilizada, o género de materiais, dimensões, texturas, temperaturas e ocupação no espaço; aumenta as possibilidades de visitas por parte das pessoas com deficiência/incapacidade visual, sem que seja necessário o recurso a réplicas. No segundo caso, relativo à mediação direta, o recurso a tabelas acessíveis pode ser visto como uma alavanca para iniciar o processo de conhecimento da obra. Numa investigação desenvolvida no CAMJAP, pela autora, através da realização de visitas guiadas com grupos de pessoas com deficiência/incapacidade visual, a recurso a tabelas em braille revelou-se fundamental, pois era a partir destas que se fomentava a curiosidade dos visitantes, e se iniciava o processo de leitura da obra. Assim, a partir de questões relativas ao título da obra, da data ou da técnica, os participantes eram levados a discernir acerca da mesma, ainda antes de experimentarem outros géneros de recursos, como réplicas ou outros materiais táteis (Martins 2008). Por outro lado, em referência aos princípios estabelecidos no *design* universal, sublinha-se o exemplo do Museu da Bíblia, em São Paulo, Brasil, que, ao nível da museografia, apresenta painéis informativos em três suportes, para conteúdos idênticos: em escrita convencional, em braille e em áudio através de auscultadores. No caso dos públicos com deficiência intelectual, o recurso a tabelas com leitura fácil, mediante pictogramas, poderá ser útil, não só ao nível da informação sobre a obra e da participação dentro do contexto museal,

mas também um instrumento que lhes permita ampliar as possibilidades de leitura, contribuindo, assim, para o aumento das suas capacidades a este nível.

Os catálogos da coleção representam outra possibilidade ao acesso informativo acerca das obras da coleção ou do museu em si. As possibilidades de criação de catálogos em museus para públicos com deficiência/incapacidades são inúmeras e, como tal, exigem diferentes soluções. Assim, para o público com deficiência/incapacidade visual, os catálogos em braille são frequentemente utilizados pelo museus como via para o acesso às peças da coleção. Com efeito, considera-se que um catálogo desta natureza deverá ser disponibilizado em três formatos: em braille, para aqueles que utilizam este sistema de leitura regularmente; em versão ampliada, para as pessoas com baixa-visão e para as pessoas sem deficiência/incapacidade visual; em áudio, para as pessoas com deficiência/incapacidade visual que consideram a versão áudio a forma de leitura mais útil em relação às anteriores. Igualmente, esta versão poderá ser útil às pessoas com deficiência/incapacidade intelectual, que preferem ouvir a informação, comparativamente com às formas tradicionais de leitura impressa em livros, ou a pessoas com dificuldades motoras que apresentam dificuldades em folhear um catálogo impresso. Certamente que um catálogo de uma coleção de artes visuais, disponibilizado nestas três versões, deverá ser associado a imagens em relevo que possibilitem a leitura tátil das imagens da coleção. Existem várias técnicas para serem criadas imagens em relevo, sendo a mais frequente, a técnica *swell paper*¹⁰². Por ser um processo de simples execução, e que não acarreta grandes custos financeiros, algumas práticas museais têm recorrido a esta técnica como forma de tornar as peças de uma coleção acessível¹⁰³. No entanto, existe alguma polémica no uso destas imagens em relevo, nem sempre consideradas acessíveis. Alguns estudos, dedicados à análise destas imagens por parte das pessoas com deficiência/incapacidade visual, demonstraram a existência de algumas dificuldades na compreensão de elementos impressos em relevo (Almeida *et al* 2010,

¹⁰² Esta técnica consiste no desenho a preto num tipo de papel, composto por micro-capsulas em álcool, que incha em contato com o calor. Assim, o desenho a preto, fica em relevo quando é introduzido num aparelho específico que garante o seu aquecimento fazendo com que as micro-capsulas inchem.

¹⁰³ Por exemplo, a exposição *Raised Awareness*, ocorrida no Tate Modern em Londres, 2005, reuniu obras de diversos artistas especialmente criadas para este evento. Estas obras eram desenhos a preto pensados para serem reproduzidos em relevo. As duas versões - tátil e visual, eram colocadas lado a lado, de modo, a serem exploradas pelo visitante cego. Em associação, era disponibilizada uma gravação áudio com a descrição de cada peça.

Martins 2008, Valente 2013, Vinter et al 2010). Almeida *et al*, consideraram que o problema destas adaptações táteis é que “nada possuem de tátil: ignorando as propriedades cognitivas e a dimensão expressiva do tato, acabam por reproduzir padrões visuais” (Almeida *et al* 2010, 85) . Assim, concluíram que

“(...) para as pessoas cegas, especialmente para aquelas que nunca viram, um desenho em alto-relevo dificilmente faz sentido. Parece então que a criação ou adaptação de obras em alto-relevo não é a maneira mais apropriada de dar acesso às obras de arte às pessoas cegas, como naturalmente se supõe” (Almeida *et al* 2010, 92).

Também o estudo de Martins, nas palavras de um visitante cego, à nascença, veio a demonstrar a inexactidão que as imagens em relevo podem gerar, quando comparadas com as réplicas em relevo: “As réplicas permitiram tomar consciência mais imediata e clara da descrição do original. As representações em papel plástico não se mostraram tão eficientes quanto a esse objetivo” (Martins 2008, 367). Assim, torna-se fundamental compreender as limitações que esta técnica empresta à leitura de imagens por parte das pessoas com deficiência/incapacidade visual, sendo, assim, necessário enfatizar a importância do uso de soluções alternativas. Ainda que não resolva o problema na sua plenitude, a explicação verbal dessa adaptação, por via de uma gravação áudio, em braille ou na presença de um mediador, pode servir para aumentar a informação acerca da obra ou da imagem em alto-relevo. Assim, e no caso específico dos catálogos de uma coleção de arte, torna-se fundamental o desenvolvimento de três níveis de informação associados às imagens em relevo: o contexto histórico-artístico da obra, a descrição da obra e a descrição do relevo tátil que facilite a sua leitura.

Também a este nível, torna-se oportuno mencionar um projeto passado em 1985, na *Finnish National Gallery - The Art Museum of the Ateneum*, em Helsínquia, Finlândia, com o objetivo de tornar acessíveis obras bidimensionais a pessoas com deficiência/incapacidade visual, que de uma forma relevante, transmitisse o mundo estético inerente a qualquer pintura. Para o efeito, foi criado o pacote “*Pictures for Listening*” (pinturas para ouvir¹⁰⁴) (que continha 12 imagens em relevo, folhetos em braille e impressão ampliada e uma cassete áudio com 12 “pinturas sonoras”. Estas “pinturas sonoras” combinavam o conteúdo narrado, com informações sobre o artista, seus objetivos e

¹⁰⁴ Tradução da autora.

motivos para a escolha do assunto, em parceria com efeitos sonoros que recriavam sons realísticos de ambientes usados no tema da imagem. Esta combinação do tema das pinturas com um som externo foi considerada um método que radicalmente pôde intensificar a compreensão do assunto, já que os sons simbólicos resultavam em significados simbólicos. No final do projeto, foi possível compreender que as imagens em relevo não tiveram o mesmo efeito nos participantes com deficiência/incapacidade visual em relação às “pinturas sonoras”: a maioria gostou das imagens sonoras e alguns questionaram as imagens em relevo, ao resultarem numa menor compreensão de determinados detalhes difíceis de seguir. Este é mais um exemplo de uma via permissível para tornar um catálogo sobre uma coleção de artes visuais acessível às pessoas com deficiência/incapacidade visual que, embora não abandone as adaptações em relevo, abre um campo para direções alternativas capazes de proporcionar uma experiência estética, essencial à compreensão do objeto artístico (Othman *et al.* 1996).

A criação de catálogos sobre as obras de uma coleção de um museu para pessoas com deficiência/incapacidade visual pode ir mais além do que um possível objetivo primário focalizado na criação de instrumentos de acesso. Assim, pode encorajar a leitura de imagens às pessoas com deficiência/incapacidade visual, contrariando uma tendência que frequentemente ocorre por parte das pessoas que vêm, pela suposição de que as artes visuais não fazem parte do seu campo de interesses. Ainda mais, pode levar ao aumento da partilha entre pessoas com e sem deficiência/incapacidade visual, pela possibilidade de exercerem atividades de leitura conjunta. Por exemplo, em 2009, o programa de acessibilidades do *The Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque, publicou o catálogo intitulado *Art & The Alphabet: A Tactile Experience* (Santiago, 2009) que para além do objetivo de tornar a arte acessível a pessoas com deficiência/incapacidade visual, pretendia encorajar a leitura conjunta entre pais, professores e crianças com deficiência/incapacidade visual, de forma a desenvolverem capacidades táteis, fundamentais à leitura do braille e à análise das imagens em relevo. A sua organização, que fazia corresponder cada letra do alfabeto a uma obra de arte, tornava aquele catálogo apelativo a qualquer criança, despertando, ainda, a consciência para o sistema ortográfico em braille. O *Musée du Louvre*, em Paris, França, que, desde 2004, têm disponível para as pessoas com deficiência/incapacidade visual uma coleção de

temas de história da arte sob o título “Un autre regard” (um outro olhar¹⁰⁵), tendo como referência as coleções presentes no museu. Os livros são impressos em dupla leitura (braille e letras ampliadas) e incluem imagens em relevo. Oferecem um CD áudio com texto e roteiro adaptado ao acompanhamento tátil do leitor. A par deste recurso, são proporcionados cursos para pessoas com deficiência/incapacidade visual com o propósito de aprofundar conhecimentos sobre desenhos em relevo e representações bidimensionais de imagens tridimensionais, para facilitar uma melhor compreensão de imagens e de publicações de arte adaptadas às pessoas com essa incapacidade (Tojal 2007, 128).

Por outro lado, ao se abordar o tema de catálogos acessíveis às pessoas com deficiência/incapacidade visual, torna-se forçoso mencionar o sistema DAISY (Sistema de Informação Digital Acessível), que permite criar audiolivros através da tecnologia digital para pessoas com deficiência/incapacidade visual, com diversas vantagens comparativamente com os sistemas tradicionais, nomeadamente: a possibilidade de navegação pelos arquivos de modo semelhante à manipulação de um livro impresso; a entoação do narrador permite enfatizar certas partes de uma história; o leitor pode retomar a última página que consultou, não sendo necessário percorrer todas as páginas até alcançar a desejada; o texto e o áudio estão sincronizados. Uma vez que o grande objetivo deste programa é facilitar o acesso à leitura, este é um sistema aberto, que permite a qualquer pessoa editar livros através deste formato a baixo custos.

No caso dos catálogos acessíveis para pessoas com deficiência/incapacidade intelectual desconhecem-se exemplos de museus que tenham desenvolvido algum modelo. A criação deste género de instrumentos adaptados a este público tem sido negligenciada no âmbito da programação acessível em museus, embora se traduza em inúmeras vantagens. Certamente que o maior contributo será prestado a este público, pelo acesso a informação de qualidade tendo em conta as suas características, mas também, pode ser útil às pessoas que não têm o português como primeira língua ou às pessoas que têm dificuldades de leitura. Com o objetivo de contribuir para a aprendizagem ao longo da vida de adultos com deficiência/incapacidade intelectual, a associação europeia *Inclusion Europe* (Associação Europeia das Pessoas com Deficiência Intelectual e suas

¹⁰⁵ Tradução da autora.

Famílias) editou, com o apoio da Comissão Europeia, um conjunto de 4 brochuras disponíveis para serem descarregadas *on-line* com informação essencial para se proceder à elaboração de textos de leitura fácil¹⁰⁶. Assim, considera-se que estas indicações podem servir de apoio aos profissionais de museus no que diz respeito à elaboração de catálogos acessíveis, para este público, nomeadamente, a melhor forma de apresentar a informação e de organizar o discurso através de exemplos concretos. No caso dos museus de arte, e de acordo com essas regras, a informação poderá ser mais facilmente alcançada pela possibilidade de recurso às imagens das obras, que a tornam mais apelativa e significativa. No caso dos catálogos adaptados para o público surdo, naturalmente, que implica uma apresentação em formato multimédia pelas características do próprio estilo de comunicação interativa que são as línguas gestuais. Na literatura infantil, há casos de adaptações de livros que incluem um DVD, onde a história é contada em língua gestual¹⁰⁷. Da mesma forma, um catálogo para o público surdo pode ser pensado a partir da adaptação de outro catálogo já existente ou a partir da criação de raiz de materiais educativos. Neste último caso, surge o projeto desenvolvido no Centro Cultural Casapiano, em Lisboa, Portugal, em parceria com o Centro de Educação e Desenvolvimento Jacob Rodrigues Pereira (vacionado para a educação e ensino de surdos), que resultou na edição de uma série de materiais educativos para os alunos surdos, partindo da coleção do museu. Assim, surgiu um recurso em formato DVD, que até então não existia, que incluía informação sobre todos os reis portugueses. Como mais valia, poderia ser divulgado ao nível nacional e utilizado nos sistemas de ensino. É por isso, um instrumento que beneficia não apenas os visitantes daquele museu mas todos os alunos surdos do país. É um exemplo concreto de como o museu pode ter impactos reais fora da sua portas. Importa, também, mencionar que este projeto de desenvolvimento de recursos em LGP, resultou ainda na criação de um conjunto de expositores colocados em diversas zonas do Museu do Centro Cultural Casapiano, que permitem às pessoas surdas acederem à informação. O conteúdo da informação, desses

¹⁰⁶ Cf. “*Formação para os profissionais* - Como fazer documentos fáceis de ler e de perceber para os programas de aprendizagem ao longo da vida”; “*Ensinar pode ser fácil* - Recomendações para os profissionais sobre como tornar acessíveis os cursos de aprendizagem ao longo da vida”; “*Não escreva para nós sem nós* - Envolver as pessoas com deficiência intelectual na produção de textos de leitura fácil”; “*Informação para todos* - Regras Europeias para fazer informação fácil de ler e de perceber”. Disponível em: www.life-long-learning.eu

¹⁰⁷ Por exemplo: Breia, Graça . 2010. *Um Pé de Vento*. Cascais: Cercica.

expositores, desenvolve-se a partir da apresentação da planta do museu que oferece a possibilidade do visitante surdo selecionar os diversos itens.

Outro caso é o da *Smithsonian American Art Museum*, em Washington, nos Estados Unidos da América, que apresenta a sua coleção *on-line* em linguagem gestual, com legendas, para as pessoas surdas. O museu selecionou algumas obras da coleção que estão disponíveis através da sua página *web*, que, na verdade, exercem a mesma função de descrição e interpretação de um catálogo. À semelhança do *Whitney Museum of American Art*, este serviço surgiu no seguimento do programa “*Art Signs*”, um serviço de visitas guiadas às galerias do museu realizado por monitores surdos com intérpretes de voz, que permitem a participação e interação entre visitantes ouvintes e surdos¹⁰⁸.

De acordo com o modelo de acessibilidades em museus apresentado (quadro 7), o acesso à informação engloba o acesso à coleção do museu, cuja prática varia consoante o público que se pretende abordar. Assim, a proposta de acesso à coleção para as pessoas surdas concretiza-se mediante as visitas guiadas e de áudio-guias em língua gestual. Já foram acima referidos diversos exemplos de atividades para este público. Como princípio básico, julga-se que este serviço deve incluir duas figuras: a do mediador surdo, que naturalmente se comunica na mesma língua para o público a que se dirige, e a do intérprete de voz, que possibilita a presença de pessoas ouvintes no momento da visita. Certamente que a presença no museu de um mediador surdo, com o objetivo específico de realizar atividades para o público surdo, não terá o mesmo impacto que uma programação para o público em geral que inclua o intérprete de línguas gestuais. Neste âmbito, a questão da representação torna-se fundamental, pois pode elevar a credibilidade junto da comunidade Surda. Tendo em vista o papel dos museus, como meio de capacitação e de empoderamento, um serviço que promova as línguas gestuais leva a esse princípio, já que contribui para o desenvolvimento de novos conceitos e significados ao nível das artes visuais que não existem. Assim, este é um campo em aberto, apoiado na ideia de que muitas das pessoas que nasceram surdas possuem uma literacia alfabética muito limitada. Um serviço em museus que promova visitas guiadas para pessoas surdas, obviamente que vai ampliar as oportunidades

¹⁰⁸ (cf. <http://www.americanart.si.edu/education/asl/>).

culturais desta comunidade e acentuar o seu papel na responsabilidade social. Por outro lado, a oferta de audio-guias em língua gestual, possibilita a autonomia do visitante e um serviço em permanência na possibilidade de não participar nas visitas guiadas para pessoas surdas.

No caso das pessoas com deficiência/incapacidade visual, o toque direto às peças da coleção é uma das vias apontadas para o acesso à informação (quadro 7). Como acima referido, alguma museus apresentam essa possibilidade, como é o caso da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Dependendo das características da coleção, genericamente, esta tendência acontece em peças escultóricas que não apresentem fragilidade ao toque na perspetiva da conservação. No entanto, este critério não deverá ser o único, já que a sua localização espacial deverá permitir o acesso em segurança e conforto e as suas dimensões deverão ser abarcadas na sua totalidade pelo visitante, com vista à sua melhor compreensão. Ao nível da perceção das obras de arte por parte das pessoas com deficiência/incapacidade visual, a questão do toque direto tem levantado algumas discussões por parte de diversos autores, que importa mencionar. Neste sentido, a perceção tátil tem sido considerada nos meios museais a forma básica alternativa à perceção visual, indo ao encontro da suposição errónea de que as pessoas cegas têm a capacidade inata de compreender o mundo através deste meio. Certamente que este é uma capacidade que se vai adquirindo, devendo ser intencionalmente desenvolvida para que possam interpretar o significado das formas, linhas, expressões, materiais, entre outras. Segundo Cano (Cano 2002) a exploração do original através do toque, ou de cópias, não permite que se produza automaticamente a assimilação dos significados, podendo gerar situações incómodas. Isso decorre pelo facto de uma abordagem tátil ter as suas próprias leis, que não são coincidentes com as visuais, nomeadamente no que se refere à identificação das partes de uma figura ou composição, as sensações transmitidas pelos materiais e a perceção do movimento através de objetos estáticos. Inclusivamente, a autora considera que os materiais empregues numa escultura podem contradizer a informação visual que se oferece em relação a uma obra. Também a uniformidade dos materiais empregues pode limitar a distinção dos diferentes elementos de uma figura, como por exemplo, a discriminação entre os panejamentos e o corpo da figura. Noutros casos, poderá causar problemas na transmissão da ideia de movimento, ou a expressão

de um rosto, através da representação de uma escultura estática. Na mesma linha de pensamento, surge a análise dos autores Almeida *et al.* (2010, 95) considerando que a vantagem do tridimensional torna-se limitada pelas questões do material, já que as propriedades que possui, como a textura, dureza ou temperatura, são características que lhes são intrínsecas, e não do objeto figurado. Os autores exemplificam mediante a seguinte situação; para representar cabelos, teria que se oferecer ao toque do visitante cego, os próprios cabelos e não, pedra talhada em forma de cabelos. Assim, estar-se-ia a condenar a possibilidade plena de apreciação tátil de uma escultura. Mas não se trata disso. Longe dessa intenção, os autores concluíram que é necessário fazer uso do sentido estético do material, que ocorre de forma propositada tal como as formas e as cores que compõem a arte visual. Assim, a exploração tátil de uma escultura deve ser introduzida de uma forma cuidada, tendo em conta que, esta forma de percepção está suscetível a restrições no que diz respeito, não só, ao nível básico de reconhecimento das figuras mas também da possibilidade de compreender o sentido estético da mesma. Deste modo, sugere-se a criação e a potenciação de uma “estética tátil” (Almeida *et al.* 2010, 97), tendo em conta os aspetos específicos deste método de exploração e afastando os padrões visuais que, habitualmente, têm impregnado a percepção tátil. Certamente que isso só será possível através do desenvolvimento de outro recurso de apoio, isto é, uma nota descritiva que evoque estas noções, mediante um texto escrito, ou através da descrição oral de um mediador ou de um áudio-guia. Noutras situações, esse trabalho poderá estar facilitado pela própria intencionalidade da obra, que ocorre com alguma frequência em obras contemporâneas na busca pela participação do público. Por exemplo, a obra de Cildo Meireles, *Espelho Cego* (1970), composta por uma moldura recheada no seu interior por uma massa plástica moldável, permitia a manipulação do público que poderia ali deixar o registo das suas mãos.

Outro método de acesso às peças da coleção dos públicos com deficiência/incapacidade visual consiste na áudio-descrição, como referido no esquema de acessibilidades em museus (quadro 7). De acordo com Neves, “sempre que alguém descreve alguma coisa verbalmente estar a fazer áudio-descrição”. Segundo a autora, a áudio-descrição surge essencialmente em contextos de convivência estreita entre pessoas sem deficiência/incapacidade, e pessoas cegas ou com baixa-visão, de modo espontâneo ou organizado.

Em Portugal, a génese da áudio-descrição encontra-se em dois fenómenos populares da cultura nacional: o relato dos jogos de futebol, que ampliam as possibilidades de fruição da modalidade; e a rádio novela, que no passado serviram o imaginário de diversas gerações (Neves 2013). No campo dos museus, esta componente refere-se à informação das obras de arte presente numa exposição mediante o uso das novas tecnologias, que pode envolver a exploração multimédia de descrições textuais, imagens e sons. De acordo com Simmoneau-Jiorg (1996) este método implica quatro etapas essenciais: análise da mensagem; significado da mensagem; seleção de elementos a descrever no sentido de preservar a intenção do significado; re-expressão, ou seja, a elaboração do texto descritivo. No caso das pessoas com deficiência/incapacidade visual, o objetivo centra-se na transmissão da mensagem que a pessoa sem incapacidade visual recebe através da visão. A descrição assume o papel de potenciar no seu receptor as mesmas experiências sentimentais e emocionais que ocorrem no público sem deficiência/incapacidade. Segundo o autor, para que o significado da mensagem visual seja compreendido, quem descreve não se deve limitar apenas à imagem mas identificar o discurso intencional do autor, tal como um tradutor não se limita apenas às palavras.

Atualmente, em Portugal, a áudio-descrição tem sido considerada, cada vez mais, um elemento-chave para promover o acesso às pessoas com deficiência/incapacidade visual a todos os eventos visuais, como no cinema, na televisão, teatro e outros géneros de espectáculos. Exemplo disso foi o caso da banda musical *The Gift* que, em 2012, recorreu ao serviço de áudio-descrição para tornar os seus concertos acessíveis às pessoas com deficiência/incapacidade visual. Neste caminho, o país tem sido pioneiro no desenvolvimento de soluções múltiplas de acessibilidade, quando comparado com os mais avançados contextos internacionais. Segundo Neves (2009), o país foi o primeiro a trazer para o mercado dois DVD's com características inclusivas, “O Nascimento de Cristo¹⁰⁹”, em 2007, e “Atrás das Nuvens¹¹⁰”, em 2008, que integram as opções de legendagem intralinguística para pessoas com surdez adquirida ou surdos oralisantes; interpretação gestual para surdos que comunicam através da LGP e áudio-descrição para pessoas cegas. No entanto, no campo dos museus, esta é uma área que tem sido pouco

¹⁰⁹ Hardwicke, C. 2006. *O Nascimento de Cristo*. Lusomundo, 1 DVD (97 min.)

¹¹⁰ Queiroga, J. 2007. *Atrás das Nuvens*. ZON/ Lusomundo - 1 DVD (86 min.)

explorada, quer ao nível das visitas guiadas com mediadores que descrevam as peças ao público com deficiência/incapacidade visual, quer ao nível de conteúdos disponíveis em áudio-guias, que permitam ao visitante com deficiência/incapacidade visual a realização de uma visita autónoma. Como exceção apresenta-se o Museu da Comunidade da Concelhia da Batalha, que dispõe de áudio-guias com áudio-descrição. Também no portal “Acesso” da UMIC - Agência para a Sociedade do Conhecimento, foi desenvolvido um item que abordava esta técnica aplicada ao contexto museal: “Técnicas de Descrição de Imagem para Sítios Web de Museus”, funcionando como espécie de tutoria em torno de seis recomendações baseadas num processo padrão utilizado em outros projetos desenvolvidos na *web* em torno de imagens de obras de arte¹¹¹. Na prática museal esta é uma área com muitas possibilidades de expansão, potencializada pelos avanços tecnológicos do mundo contemporâneo. Não será esta uma via bastante promissora para o envolvimento entre a arte e as pessoas com deficiência/incapacidade visual? Talvez agora, seja a altura ideal para repensar nas estratégias do passado, como por exemplo, a revisão do *clichê* a que o público com deficiência/incapacidade visual foi acostumado em museus de arte de “ver com as mãos”, avançado-se para uma nova perspetiva de “ver com os ouvidos”. Não será a audição um sentido tão válido como o tato? Não será este sentido, a fonte mais utilizada pelas pessoas com deficiência/incapacidade visual para conhecer o mundo? Por outro lado, importa considerar que a áudio-descrição em obras de arte pode ter impactos significativos para os restantes públicos. Esta questão relaciona-se com o fato de apelar a uma descrição mais pormenorizada, aprofundando determinadas temáticas, que irão contribuir para o aumento significativo da informação relativa a uma peça, muitas vezes não atingidas por via da perceção visual. Ao nível internacional são diversos os museus que perceberam as potencialidades desta forma de comunicação, apresentando a sua coleção ao público com deficiência/incapacidade visual através deste técnica, em particular, o MOMA, o *The Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque, Estados Unidos da América, o *British Museum*, em Londres, Inglaterra, entre outros. Caso

¹¹¹ (cf. <http://www.acessibilidade.gov.pt/museus/imgmuseum.htm>).

exemplar, é o da *Art Beyond Sight Museum Education Institute*¹¹², em Nova Iorque, Estados Unidos da América, que disponibiliza, através da rede *web*, uma série de recursos para a criação de conteúdos sobre obras de arte em áudio-descrição. As opções são diversas: através dos itens “*Verbal Description Training*” (formação em áudio-descrição¹¹³) ou “*AEB’s Guidelines for Verbal Description*” (diretrizes para a áudio-descrição da AEB¹¹⁴) o leitor poderá adquirir informações bastante detalhadas sobre esta matéria, ficando com uma ideia bastante concreta de metodologias de trabalho desenvolvidas - através de apresentação de vídeos de monitores em museus ou de exercícios de escuta e escrita¹¹⁵. Estão ainda disponíveis outros géneros de recursos áudio que exemplificam formas de abordar obras de arte, como o conjunto de gravações sobre estilos artísticos, que são composições que usam a técnica da narrativa e elementos sonoros para explicar o tema. A título de exemplo, vale a pena descrever a composição criada para explicar o cubismo, analítico e sintético realizada através de uma interpretação sonora. A composição parte de uma explicação feita através do som de instrumento musical - um bandolim. Ou seja, o narrador sugere o posicionamento da gravação sonora de um bandolim em diferentes zonas de uma sala para evidenciar as diferentes saídas de som - com amplitudes diferenciadas de acordo com os diferentes pontos de localização de quem escuta. Desta forma, explica que o cubismo analítico incorpora muitos pontos de vista numa relação lógica entre os diferentes níveis da amplitude sonora. Já o cubismo sintético corta em pedaços as diferentes saídas de sons conferindo-lhes uma nova ordem¹¹⁶. Assim, é concretizada uma adaptação do significado visual deste estilo artístico para o sistema sonoro, comprovando as potencialidades da composição de sons ao serviço da descrição visual. Assim, de uma forma geral, considera-se que os recursos sonoros podem ser trabalhados

¹¹² Esta instituição tem como objetivo geral contribuir para a capacitação das instituições culturais para a promoção de ambientes inclusivos para todos os seus visitantes, incluindo pessoas com deficiência/incapacidade e suas famílias.

¹¹³ Tradução da autora.

¹¹⁴ Tradução da autora.

¹¹⁵ (cf. <http://www.artbeyondsight.org/mei/verbal-description-training>).

¹¹⁶ Disponível para descarregar em <https://itunes.apple.com/us/itunes-u/artistic-styles/id396047711?mt=10> (consultado em março 14, 2014)

essencialmente sob duas variantes: a descrição verbal ou a criação de composições sonoras relacionadas com determinada obra de arte.

No que se refere ao uso e à criação de materiais didáticos em diferente formatos como forma de explicar a coleção às pessoas com deficiência/incapacitadas, considera-se que a pertinência de cada recurso está, naturalmente, relacionada com as características da coleção e dos públicos a abordar. A criação de recursos de acesso pode ser tão ampla como a criação de novas leituras ou novas formas de interpretar a arte no contexto educativo de um museu. O instrumento mais utilizado em museus de arte são certamente, as réplicas táteis para os públicos com deficiência/incapacidade visual, embora, existam outros recursos viáveis. No contexto museal julga-se que a criatividade é, certamente, um elemento chave que suplanta a capacidade financeira para o efeito. Neste campo, importa considerar as possibilidades da didática multissensorial como forma de mediação entre o museu e os públicos com deficiência/incapacidade. Diversos autores sublinharam a importância desta metodologia ao considerarem que esta didática pode contribuir para ampliar os modos de percepção. De acordo com Soler,

“(…) El tacto, el oído, la vista, el gusto y el olfato, pueden actuar como canales de entrada de informaciones científicamente muy valiosas en la observación. Estos datos informativos, a pesar de haber entrado por canales sensoriales distintos, tienen un destino común: nuestro cerebro; es aquí donde estas informaciones se interrelacionan adquiriendo un significado único que es el que aprendemos. Para que este aprendizaje sea completo y significativo, es importante que no olvidemos ningún canal sensorial de entrada, pues de producirse dicho descuido, estaríamos limitando la información con la que nuestro cerebro debe elaborar el concepto final que aprendemos” (Soler 2009, 18).

Na perspetiva museal, Tojal argumentou que a percepção multissensorial do objeto cultural encontra-se relacionada com a “mudança de paradigma do processo comunicacional museológico (...) que abre caminhos para novas técnicas expográficas”. Segundo a mesma “as experiências perceptivas desenvolvidas segundo a abordagem multissensorial possibilitam melhor compreensão da realidade, bem como das representações humanas e do meio ambiente, das mesma forma que exercitam e estimulam as potencialidades perceptivas de pessoas com e sem deficiência e amplia as capacidades de reconhecimento e apreensão do mundo” (Tojal 2007, 101).

Também Mineiro considerou que uma abordagem multissensorial presta vantagens na arena museal ao evitar a exclusão:

“Usando informação escrita e oral com diversos níveis de complexidade e empregando meios de comunicação visuais, orais, tácteis e interativos, o museu cumprirá melhor a sua missão, comunicando mais eficazmente com mais pessoas. Essa abordagem não implica a banalização nem a perda de qualidade de informação. Pelo contrário, permite reflectir sobre os objetivos estabelecidos, avaliar a eficácia do trabalho realizado, atingir um público mais vasto, enriquecer as exposições e descobrir mais valias no seu acervo” (Mineiro 2004, 22).

Na prática museal, importa mencionar alguns exemplos que desenvolveram esta forma de comunicar as suas coleções com os públicos com deficiência. Em Portugal, o caso da Casa Museu Anastácio Gonçalves, em Lisboa, que apresenta três obras da coleção mediante o uso de réplicas multissensoriais que exploram o tato, permitindo o toque dos elementos em relevo e com diversas texturas, a audição, através de um sistema sonoro que evoca os elementos sonoros presentes nas obras, o olfato, pelo uso de fragrâncias relacionadas com a temática das mesmas (fig. 7, 8 e 9).

No Brasil, o Museu da Bíblia, em São Paulo, serve de exemplo para demonstrar que algumas temáticas da exposição podem ser trabalhadas mediante a exploração do sentido olfativo. Este museu apresenta um vitrine que dispõe três potes com fragrâncias apelando ao visitante, em particular, ao visitante com deficiência visual para adivinhar mediante aquele recurso quais seriam os perfumes bíblicos. Outro caso, é a Pinacoteca do Estado de São Paulo que disponibiliza diversos instrumentos multissensoriais para o público com deficiência/incapacidade visual, demonstrando as potencialidades desta abordagem na diversidade de opções. Assim, menciona-se uma réplica referente à obra de Anita Malfatti, *A Tropical* (1917), que associa a exploração tátil à exploração olfativa, através da combinação de diversos cheiros que pretendiam recriar os cheiros das frutas presentes no original (cf. Martins 2008). Já a obra de Cândido Portinari, *O Mestiço* (1934), levou ao desenvolvimento de um instrumento que pressupunha a interacção com o visitante no sentido de representar a figura apresentada, de modo a compreender determinadas posturas e expressões, que de uma outra forma poderiam ser de difícil compreensão (cf. Martins 2008).

Nos Estados Unidos da América, o *Art Beyond Sight Museum Education Institute*, define o “*sound and drama*” (som e dramatização¹¹⁷) como instrumento de aprendizagem em artes visuais, e um possível recurso para os museus tornarem a sua coleção acessível. Na sua definição, considera que a combinação entre o som e o movimento pode enriquecer a experiência sensorial em arte, as sensações cinestésicas e a resposta emocional. Desta forma, sugere o uso de música da época para promover a compreensão sensorial e o contexto artístico de uma peça; o uso de instrumentos musicais para transmitir movimento, ritmo e ação; o recurso à encenação e aos movimentos físicos para tornar compreensível uma composição assumindo a mesma postura das figuras representadas numa pintura ou escultura. Neste caso, refere-se à importância da cinestésia enquanto canal sensorial a ser explorado em contexto museal. Na verdade, este sentido é frequentemente utilizado pelas pessoas com deficiência/incapacidade visual, nomeadamente, no âmbito da sua mobilidade. Por exemplo, o cruzamento de duas ruas pode ser compreendido através da deslocação do ar que se faz sentir. A cinestésia, também denominada por propriocepção, refere-se à capacidade de reconhecimento do corpo, sua posição e ação exercida pelos músculos, sem utilizar o sentido da visão. Na verdade, na pesquisa efetuada por Martins (2008, 132), este método demonstrou ser o mais adequado na apresentação de determinadas obras às pessoas com deficiência/incapacidade visual, comparativamente com as réplicas disponíveis ao tato. Neste caso, a pesquisa procurou analisar um recurso adaptado para a apresentação da obra *Pintura Habitada* (1976) de Helena Almeida (fig. 49), que solicitava aos participantes com deficiência/incapacidade visual a execução dos mesmos movimentos projetados na peça.

Por outro lado, no que concerne à criação de réplicas adaptadas às pessoas com deficiência/incapacidade visual, importa ter em conta as considerações da pesquisa efetuada por Almeida *et al.* (2010, 91), acima referidas. Segundo os autores, o reconhecimento de um objeto através do tato depende muito mais das suas qualidades materiais, como a textura, peso e dureza, do que a sua forma. Nesta perspetiva, consideram que o tato avalia mais rapidamente as propriedades materiais dos objetos do que as suas propriedades formais. Esta noção deverá ser levada em linha de conta na

¹¹⁷ Tradução da autora.

aquisição ou criação de recursos por parte dos profissionais dos museus, especialmente no que se refere às suas propriedades materiais. Ora, nesta linha de pensamento, uma réplica feita em material plástico pode atrapalhar a leitura tátil de uma obra, já que aquilo que representa tem em conta as características formais de uma determinada obra, mais do que as propriedades materiais dos próprios objetos. Assim, neste sentido, está-se a promover inadequadamente uma apreciação tátil de “carácter essencialmente visual” (Almeida *et al.*, 92). Sugere-se, portanto, a criação de recursos que tenham em consideração as propriedades materiais dos elementos que pretendem recriar. Por exemplo, no estudo efetuado por Martins (2008, 103-104), foram desenvolvidas réplicas disponíveis ao tato cujo suporte e técnicas utilizadas eram idênticas às dos originais, como o óleo sobre tela utilizado na réplica referente à obra de Amadeo Souza-Cardoso, Título desconhecido (1913), e de Mário Eloy, *A Fuga* (1938). Também as réplicas de acesso ao público com deficiência/incapacidade visual, utilizadas na Casa-Museu Anastácio Gonçalves, enquadram-se nessa noção (fig.7 a 9).

A realização de atividades adaptadas às características dos diferentes públicos, definida no esquema das acessibilidades em museus (quadro 7), refere-se essencialmente às ações que pretendem complementar e contribuir para ampliar a informação e a experiência de uma visita ao museu. No âmbito dos públicos com deficiência/incapacidade visual, existem diversos exemplos, que têm vingado no campo da formação em artes. Neste caso, faz-se menção às atividades de expressão artística que visam a melhor compreensão das obras de uma coleção mas também o aumento da capacidade motora para desenhar e analisar referências visuais. No Brasil, algumas dessas atividades têm surgido fora do contexto museal, também ao nível das instituições que trabalham no âmbito da deficiência/incapacidade visual, o que revela a importância do ensino das artes às pessoas com aquela incapacidade. Exemplo disso são duas associações em S.Paulo, dedicadas à inclusão da pessoas com deficiência/incapacidade visual na sociedade. O Instituto Padre Chico, uma escola de ensino fundamental I e II para pessoas cegas e com baixa-visão, integra no seu plano curricular o “ensino da arte para deficientes visuais” realizando atividades plásticas em oficina. Neste caso, as fig.10 e 11, apresentam o exemplo de uma atividade que procurou facilitar a compreensão em

torno da obra da artista brasileira Tarsila do Amaral. Outro exemplo, a associação Laramara (Associação Brasileira de Assistência à Pessoa com Deficiência Visual), que também desenvolve atividades em torno do ensino das artes. Por exemplo, em 2013, apresentou um curso gratuito de artes plásticas para pessoas com deficiência/incapacidade visual com os seguintes objetivos: permitir o acesso às linguagens artísticas; refletir sobre a função da arte; levar à fruição estética; aumentar o repertório cultural e da visão de mundo; possibilitar um maior acesso aos espaços culturais. Também em 2005, o Museu de Arte de São Paulo lançou o primeiro curso de História da Arte no país para pessoas com deficiência/incapacidade visual.

Nos Estados Unidos da América, por exemplo, o *Philadelphia Museum of Art*, em Filadélfia, através do programa de “*Form In Art*” (formação em artes¹¹⁸) desenvolve cursos de criação artística para pessoas cegas, cujos conteúdos integram a realização de atividades plásticas em oficina, o ensino da história da arte e visitas ao museu promovidas através do tato e em descrição visual. São apresentados quatro módulos de formação diferenciados, com a duração de treze semanas por ano, cada um. Para além destes, apresenta oficinas destinadas a pessoas com deficiência/incapacidade intelectual, desenvolvidos a partir de uma visita ao museu, seguindo-se uma atividade de expressão plástica¹¹⁹.

2.2.3. A acessibilidade atitudinal

Ao longo de todo o documento do *Relatório Mundial Sobre a Deficiência* (2011), a OMS foi constante em considerar que as atitudes negativas constituem um género de barreira incapacitante presente em diversos domínios, como na saúde, no ensino, e no seio familiar. Na verdade, este relatório afirmou que as atitudes negativas “são um fator crucial do meio ambiente que precisa de ser tratado em todas as áreas” (OMS 2011, 202), mesmo quando as “barreiras físicas forem removidas” (OMS 2011, 177). Acreditando que essas atitudes negativas em torno da deficiência/incapacidade são

¹¹⁸ Tradução da autora.

¹¹⁹ (cf. <http://www.philamuseum.org/accessibility/>).

baseadas em crenças e em preconceitos, assentes na falta de conhecimento, defendeu que um dos pré-requisitos para o “progresso das acessibilidades” são a criação de uma “cultura de acessibilidade”, a “aplicação efetiva de leis e normas” e “uma melhor informação sobre ambientes e sua acessibilidade” (OMS 2011, 202). Assim, para superar a “ignorância e o preconceito” em torno da deficiência/incapacidade, considerou a educação e a sensibilização como elementos chaves para a eliminação de comportamentos negativos nomeadamente, através de uma componente regular no âmbito da formação profissional em arquitetura, construção, *design*, informática e *marketing* (OMS 2011, 177). Também sugere que os responsáveis políticos, assim como, as pessoas que no âmbito das suas funções representam as pessoas com deficiência/incapacitadas, necessitam de estar consciencializados sobre a importância das acessibilidades.

Ainda ao nível dos impactos, este relatório expôs que as atitudes negativas podem atingir variados aspetos da vida da pessoa com deficiência/incapacitadas, comprometendo a possibilidade de “fazer amigos”, “expressar a sua sexualidade” e “conquistar a vida em família” (OMS 2011, 154). Podem, igualmente gerar consequências negativas tais como “baixa auto-estima e menor participação” (OMS 2011, 6).

Por outro lado, este documento reconhece que a elevação da conscientização e ação contra as atitudes negativas constituem os “primeiros passos para a criação de ambientes mais acessíveis para as pessoas com deficiência” (OMS 2011, 6). Assim, e relacionando-se com esta perspetiva, surge a ideia da acessibilidade atitudinal em museus. Ou seja, como ideia central à acessibilidade atitudinal é a noção de responsabilidade social de todas as organizações culturais e o reconhecimento do seu potencial para atuar como agentes positivos da mudança social. O desafio é para as instituições públicas e a todas as pessoas que trabalham nelas, explorar a pertinência da inclusão social no seu próprio contexto, para se tornarem mais abertos para o desenvolvimento de novas metas e práticas profissionais. Na realidade, a problemática da acessibilidade atitudinal tem representado um maior impacto na inclusão de públicos com deficiência/incapacidade quando comparada com a acessibilidade física e de informação. Efetivamente, a acessibilidade atitudinal surge para reforçar a ideia de que

as reformulações legais em torno da deficiência/incapacidade ou a disponibilidade de recursos financeiros que possibilitem a criação de recursos acessíveis ao nível físico e informativo, não são suficientes ao processo da inclusão, sendo fundamental o envolvimento da sociedade. Naturalmente, que a acessibilidade atitudinal insere-se na arena social, ao nível das relações humanas e afetivas que fazem do museu um espaço cultural mas também social. A acessibilidade atitudinal em museus está relacionada com os princípios que irão definir a sua política cultural. Na base desta política cultural, está a acessibilidade atitudinal que acredita na instituição museal enquanto instrumento poderoso de transformação social.

Por outro lado, a acessibilidade atitudinal, sob a perspectiva museológica, poderá ser interpretada à luz do relacionamento direto entre os públicos e os funcionários que os acolhem numa visita ao museu. Naturalmente, que o seu comportamento resulta essencialmente da cultura em que se insere, de processo sociais que moldam as relações com o outro. De acordo com Smith *et al.*, diariamente nas suas relações sociais, seja por parte de familiares, amigos ou estranhos, as pessoas com deficiência/incapacitadas enfrentam três modos de constrangimentos que produzem barreiras ao nível das atitudes: comportamentos negativos relativo às atitudes que discriminam ou diminuem a pessoa; comportamentos paternalistas quando adolescentes ou adultos são tratados como se fossem crianças sendo ignoradas as suas capacidades de independência e de competência, comportamentos apáticos quando se age com indiferença à sua presença (Smith *et al.* 2001, 78). Em outros casos, as pessoas com deficiência/incapacitadas são tratadas numa perspectiva heróica sob o triunfo da sua condição de tragédia, acentuando uma condição especial que inibe a ideia de igualdade perante os restantes membros da sociedade. Por outro lado, a ideia das atitudes remete, ainda, para o aprofundamento de outros conceitos como a ideia do preconceito, ou seja, um juízo preconcebido, que no âmbito social atua, com base no desconhecimento de um determinado grupo sob efeito pejorativo. De um modo geral, o resultado manifesta-se perante atitudes discriminatórias. Neste caso, a acessibilidade atitudinal em museus refere-se à atitude dos profissionais perante a ideia da inclusão, de uma forma geral, e do seu pensamento em relação à deficiência/incapacidade, em particular. A propósito dos comportamentos, Majewski considerou que quanto mais as pessoas sem deficiência/

incapacidade aprendem sobre as pessoas com deficiência/incapacitadas, mais facilmente assumem atitudes positivas perante a sua presença (Majewski 1987, 2). Portanto, as atitudes negativas associam-se a falta de conhecimento sobre a questão da deficiência/incapacidade. Essa falta de conhecimento pode-se verificar quer ao nível da formação teórica, quer ao nível prático, através da fraca presença de pessoas com deficiência/incapacitadas em museus. Certamente que a sua presença em museus irá levar à ampliação e desenvolvimento de novos conhecimentos, pela partilha de saberes, interação e convivência comuns. O contexto museal português não tem suscitado, em termos práticos, uma grande abertura para as questões da deficiência/incapacidade, pois a presença de públicos com deficiência/incapacitados nos museus, tem-se sentido muito timidamente. A política cultural nacional em torno da deficiência/incapacidade têm-se feito notar ao nível esporádico, sendo prática comum a criação de um evento dedicado a esta temática a propósito da celebração de um dia, como o “Dia Mundial da Pessoa Deficiente”, ou pela oferta de atividades em salas separadas, com exposições consideradas acessíveis - que tem o propósito de incluir mas acabam por excluir. A este nível, a sensibilização das pessoas sem deficiência/incapacidade através de uma convivência efetiva com esse grupo não tem sido alcançada.

Assim, e tal como o esquema das acessibilidades em museus sugere (quadro 7), a acessibilidade atitudinal implica a atitude dos profissionais do museus perante as questões relacionadas com a deficiência/incapacidade que irão influir na políticas institucionais incrementadas a favor da inclusão. No fundo, o que este esquema propõe são quatro patamares diferenciados que se interligam, num processo de desenvolvimento global, para a mudança das atitudes. A formação e sensibilização dos funcionários dos museus, implica os profissionais que se relacionam diretamente com os públicos, como os mediadores, rececionistas ou seguranças, partindo do pensamento de que se a pessoa com deficiência/incapacitada for bem recebida vai adquirir um auto-conceito positivo daquela experiência, tendo impactos no estreitamento das relações entre pessoas com e sem deficiência/incapacitadas no contexto museal. Ou seja, o que se pretende sublinhar é que as atitudes negativas são barreiras invisíveis que tem um efeito potencial na deficiência/incapacidade, que podem resultar na existência de preconceitos ou na falta de informação das pessoas sem deficiência/incapacidade

levando-as a sentirem-se desconfortáveis ou pouco tolerantes na presença de pessoas com deficiência/incapacitadas. Desta forma, considera-se que o seu desempenho social contribui amplamente para a efetivação de uma inclusão plena em museus, constituindo-se enquanto possível barreira de acesso, dependendo do modo como se recebe este público. Porém, a formação e a sensibilização dos funcionários dos museus também se estende no âmbito de outros profissionais, como curadores, arquitetos e *designers* que deverão estar informados e sensibilizados sobre a questão das acessibilidades na altura de projetar dentro do espaço museal, e também, ao nível dos cargos diretivos, acreditando-se que se tiverem uma atitude positiva irão promover o acesso às pessoas com deficiência/incapacitadas nos museus que dirigem, assumindo um papel mais ativo no âmbito da inclusão. Naturalmente que a formação e sensibilização dos profissionais dos museus gera uma atitude positiva, fundamental ao processo da inclusão. Nesta perspetiva, os obstáculos que possam surgir no processo da inclusão, como a falta de recursos financeiros e humanos ou a inadaptação do espaço para promover alterações, serão abordados com vista à sua resolução e não um motivo para abandonar um plano de inclusão.

Neste nível das atitudes, torna-se pertinente evocar O'Neill acerca dos seus contributos para uma definição sobre o que um museu socialmente inclusivo possa ser. De acordo com o autor, “um museu de arte socialmente inclusivo irá tratar todos os visitantes, existentes e potenciais, com respeito mutuo, e promover acesso apropriado ao seu contexto, nível de educação, capacidades e experiência de vida” (O'Neill 2002, 24). Neste seguimento reconhece que, se o museu procura ir mais além do mero acesso físico às obras de arte, para promover o acesso intelectual, emotivo e para desenvolver a experiência estética do visitante, terá que aceitar mudanças nas convenções implementadas nos museus de arte. Essas mudanças situam-se na discussão entre os padrões estéticos e éticos que fazem dos museus de arte espaços intencionalmente ou inerentemente de exclusão. Por outras palavras, o autor considera a tradicional controvérsia entre o museu “elitista” *versus* “democrático”, para afirmar a existência de uma assunção principal, raramente declarada, por parte de muitos funcionários de museus de arte, de que estes espaços são para pessoas que já estão educadas. Tal fator, leva os curadores a desenvolverem exposições que estreitam o foco dos interesses

humanos e descartam a sua responsabilidade para trabalharem no campo social ou educativo. Neste campo, a posição do autor é evidente, no que concerne à dupla implicação gerada no processo de inclusão e exclusão:

“The implications of the fact that the twin process of inclusion and exclusion are self-reinforcing systems are very clear: any organization that is not working to break down barriers to access is actively maintaining them. Neutrality is not possible. Splitting art museums off from the rest of society is not about aesthetic standards but avowing working out a relationship between aesthetic and ethical values” (O’Neill 2002, 34).

Por outro lado, O’Neill aponta para as atitudes dos excluídos, cuja situação social possa gerar o sentido de não pertença, de falta de confiança e a crença de que as oportunidades oferecidas são-lhes inúteis. O exemplo surge a partir da mais provável atitude das pessoas que visitam pela primeira vez um museu de arte, cujas obras não fazem qualquer sentido para elas:

“(…) There will almost inevitably be a sense of having failed some sort of test, a touchstone of sensibility, because the whole message of the building, of facades in the classic manner, the aura of reverence, of the ritual, clearly says that this is important stuff, this is a high point in human achievement, and it should mean something to you. The message is clear: if you don’t know what it’s about, if doesn’t reach you, you shouldn’t be here, you don’t belong. For those confident enough to say, “I’ve tried it and it’s not for me”, this may be an exercise of legitimate choice. For anyone who doesn’t have that confidence, faced with the carefully contorted impressiveness of the art museum, they will have a negative rather than a neutral experience” (O’Neill 2002, 35)

Assim, a resistência à mudança surge não somente nos espíritos mais críticos mas também por parte de quem visita os museus. Então, a análise do autor sugere que a gestão do contexto pelo qual se dá o encontro entre os indivíduos e os objetos estéticos, para que a experiência de uma visita ao museu seja positiva em vez de negativa, é responsabilidade ética dos curadores dos museus de arte. Até porque, de acordo com o autor, não significa que aqueles que se sentem confortáveis nos museus de arte saibam muito acerca da arte. A vantagem que possuem é a crucial compreensão do modo como funcionam os museus de arte. Em suma, O’Neill propõe que a inclusão social, em museus de arte, signifique a procura pela remoção de barreiras de uma forma ativa, na plena consciência de que as pessoas socialmente excluídas têm sido marginalizadas

durante diversas gerações, necessitando de um apoio adicional, sob diversas formas, que lhes garanta o exercício do seu direito participativo em serviços considerados por muitos como um dado garantido. Neste caso, trata-se de enrijar a ideia da importância dos museus, como central à sociedade no contexto ético. Assim, o acesso deixa de ser uma provisão, para representar, de uma forma global e integral, o modo como o museu está organizado no trabalho de todos os funcionários, incluindo os conservadores, administradores, curadores ou educadores. Esta prática aponta, entre outros itens, para o facto dos funcionários dos museus apenas terem a capacidade de compreender a realidade da exclusão se trabalharem com os grupos que a representa. Apontou, ainda, para a importância de estarem informados, com rigor, tanto acerca dos visitantes como das coleções e, de reconhecerem as obrigações éticas envolvidas no contexto pelo qual os visitantes se relacionam com os objetos artísticos (O'Neill 2002, 39).

Na abordagem à questão das atitudes em museus, torna-se incontornável relacioná-la com a noção de responsabilidade social, que requer duas ideias chave: o reconhecimento do impacto do museu no combate à desigualdade social, e a consciência da sua obrigação para implementar uma metodologia em consonância com os valores da sociedade contemporânea, posicionando-se no lugar de agente de mudança social, capaz de influenciar e formar atitudes (Sandell 2002). Então, a ideia da responsabilidade social requer que os museus desenvolvam uma estratégia com objetivos a longo termo baseados na noção da cultura enquanto força generativa. Como Hooper-Greenhil, a cultura é frequentemente concebida como refletiva e muito menos enquanto cultura constitutiva. No entanto, os símbolos culturais têm o poder de formar identidades culturais tanto ao nível social como individual; de mobilizar emoções, percepções e valores; de influenciar a maneira de sentirmos e pensarmos. Neste sentido, a cultura torna-se generativa e constitutiva (Hooper-Greenhil, cit. por Sandell 2002, 9). Naturalmente que esta visão irá contribuir para o abandono da crença dos museus de arte com o único propósito, assente na ideia da “arte pela arte”, para dar lugar à influência social e política. Os museus que não o fizerem correm o risco de ficarem irremediavelmente irrelevantes e anacrónicos nos seus valores, no contexto da sociedade contemporânea (Sandell 2002, 21). Também, Scott (2002, 53) considerou que

a contribuição do valor social dos museus, a longo termo, pode mesmo significar uma “questão de sobrevivência”.

Assim, esta ideia da responsabilidade social, ao considerar o seu impacto na sociedade, comporta inúmeras possibilidades na prática museal. Na arena das relações entre museus de arte e pessoas com deficiência/incapacitadas, a consciência do seu compromisso pela igualdade social e no combate à discriminação, posicionam a acessibilidade atitudinal na porta de entrada para os fazer progredir num papel mais ativo, do que passivo, no seu envolvimento não só com o passado, mas também com o presente. Igualmente reforçará uma outra dimensão associada à ideia da inclusão social, que é a necessidade de desenvolvimento de uma cidadania corporativa que promova a tolerância e compreensão para a diversidade. Certamente que a responsabilidade social se associa à responsabilidade para com o público. A autora Ott (2010, 270) reconheceu nos museus, o poder para contribuírem, sob diversas formas, para o crescimento do conhecimento sobre as questões da deficiência/incapacidade. Uma das contribuições mais óbvias são os modelos de inclusão, que podem servir de exemplo de como se podem receber todos os visitantes. A autora remete para um estudo efectuado pela *American Association of Museums*, em 2001, que revelou que 80% dos visitantes afirmaram que os museus são mais autoritários do que os filmes e livros no que diz respeito à informação, para confirmar que os museus são comumente considerados espaços de confiança e respeito para a transmissão do conhecimento. São, por isso, um instrumento básico na criação da cidadania e na vida pública moderna. Como Newman *et al.*, consideraram, o papel social dos museus deve servir para que se sintam motivados a encontrar estratégias que procurem aumentar o seu valor na sociedade. Os seus objetivos devem ser estabelecidos com base na influência que têm sobre as pessoas, e no seu potencial para encorajá-las a serem melhores cidadãos. É a partir desta posição que os museus podem contribuir para desenvolvimento de comunidades inclusivas (Newman *et al* 2002, 65).

Com efeito, como sugere o esquema das acessibilidades em museus (quadro 7), a consulta a longo prazo das pessoas com deficiência/incapacitadas na tomada das decisões nos assuntos que se relacionam com as questão de acesso, insere-se no seu

papel social, na busca pelo combate à desigualdade social, criando oportunidades que valorizem a sua experiência e autonomia, e no seu papel transformador, colocando em destaque a influência que possa gerar pelo processo de representação. Essa representação pode ser fortemente enraizada na estrutura do museu pela contratação de funcionários com deficiência/incapacitados. Ainda mais, irá posicionar a instituição no diálogo com uma sociedade pluralista, em oposição à ideia tradicional de autoritarismo associada ao conceito de museu. Na verdade, a participação das pessoas com deficiência/incapacidade, em assuntos relativos à inclusão, não é nova, foi, aliás, um forte argumento reclamado pelos defensores do modelo social da inclusão e, igualmente, exposta na *Declaração de Madrid* (2002). No campo da inclusão social pela arte, Matarasso defendeu, no seu estudo, que o que mais interessa acerca da participação em artes não seria apenas o facto de oferecer competências práticas e individuais às pessoas, para ajudá-las a envolverem-se na sociedade, mas também pelo facto de abrir caminhos para um amplo processo democrático e de encorajamento das pessoas para “ambicionarem” tomar parte. Neste sentido, argumenta que a participação é um hábito que se forma (Matarasso, 1997, 82). Este pensamento também se insere, na perspetiva de Hooper-Greenhill, que define a conceção do museu pós-moderno num sentido alternativo para negociar respostas, constituir e manter parcerias para apoiar a diversidade, em vez de se basear em valores de objetividade, racionalidade e distância (Hooper-Greenhill, cit. por Hollins 2010, 233).

Ao mesmo tempo, a ideia da inclusão das pessoas com deficiência/incapacitadas na consulta, a longo prazo, integra-se num novo paradigma de abordagem às questões da deficiência/incapacidade no sentido do empoderamento. Este novo modelo, que leva a uma mudança significativa no modo de pensar das instituições, confere-lhes a possibilidade de aceder ao poder na instâncias mais altas da hierarquia do museu, bem como, à tomada de decisões. De acordo com Hollins (2010, 232) este modelo permite que as pessoas com deficiência/incapacitadas sejam diretamente envolvidas na pesquisa, como, para além disso, oferece benefícios recíprocos pela sua participação nas situações que provoquem mudanças positivas a uma maior número de pessoas que fazem parte da comunidade das pessoas com deficiência/incapacitadas¹²⁰. Neste caso, há, portanto, uma

¹²⁰ Hollins denomina este modelo por “pesquisa emancipadora da deficiência”(Hollins 2010, 228-243).

mudança nas relações entre os museus e os participantes com deficiência/incapacitados, com resultados mutuamente benéficos, negociados por ambas as partes. Assim, as pessoas com deficiência/incapacitadas partilham o seu conhecimento e opiniões acerca da sua experiência de vida enquanto pessoas com deficiência/incapacitadas, ao mesmo tempo que adquirem novos conhecimentos e capacidades em torno das práticas em museus. De acordo com Hollins, os autores Majewski e Bunch identificaram três níveis de acesso: o primeiro, referente aos espaços físicos; o segundo, referente ao acesso intelectual e sensorial aos conteúdos da coleção e, o terceiro, referente à representação das pessoas com deficiência/incapacitadas e de questões relativas ao tema da deficiência/incapacidade no âmbito das narrativas expostas em museus. Esta prática, que neste estudo é agrupada no âmbito da acessibilidade atitudinal, corresponde ao quarto nível de acesso defendido por Hollins. Fundamentalmente, é caracterizado por um processo de partilha de poderes que irá promover a transformação organizacional na instituição museu. Assim, a consulta a longo prazo das pessoas com deficiência/incapacitadas, e o seu envolvimento dentro da organização museal, requer, fundamentalmente, o repensar das práticas e dos comportamentos das organizações, garantindo o acesso não apenas ao edifício do museu mas à tomada de decisões no que se refere às facilidades e aos serviços que caracterizam a instituição (Hollins 2010, 235). Neste caso, menciona-se a *Cité des Sciences et de l'industrie*, em Paris, França, foi a instituição piloto que fez parte de um grupo de trabalho, constituído por várias entidades culturais, com o objetivo de desenvolver uma política de contratação de pessoas com deficiência/incapacitadas no sector cultural. De acordo com Tojal (2007, 128), esta instituição implementou um serviço de acessibilidades organizado por quatro departamentos, constituído por seis especialistas, entre os quais, um profissional com deficiência/incapacidade visual e dois surdos.

A consulta a longo prazo de pessoas com deficiência/incapacitadas na tomada de decisões também se estabelece no contexto de parcerias estratégicas com outras instituições, como associações ou organizações comunitárias. Como Anderson explicou, as parcerias permitem aos museus partilhar riscos, adquirir recursos, alcançar novos públicos, obter competências adicionais, melhorar a qualidade do serviço, alcançar projetos que de outra forma seriam considerados impossíveis, obter validação

de uma fonte externa e ganhar suporte comunitário e político (Anderson, cit. por Silverman 2002, 70). Tipicamente, as parcerias entre museus e outras instituições, no âmbito de projetos destinados aos públicos com deficiência/incapacitados, têm-se centrado em consultas a curto prazo com propósitos museográficos. Essencialmente, focam-se na análise, por parte de um número restrito de pessoas com deficiência/incapacitadas, de instrumentos de acessibilidade em vista ou num projeto de *design* expositivo em estudo. Nesta prática, as questões e os interesses da análise são orientados pelo profissional do museu. Como resultado, a base das prioridades acaba por não se centrar no seu foco, ou seja, na pessoa com deficiência/incapacitada, contribuindo para que as medidas em torno da inclusão e dos acessos aos museus continuem a serem em pequena escala, de uma forma fragmentada e pouco enraizada. Certamente que a solução passa pela prática de uma orientação mútua, com objetivos partilhados centrados na especialização profissional. No que concerne aos públicos com deficiência/incapacitados, existem amplas possibilidades de estabelecimento de parcerias com profissionais de serviços sociais e os seus clientes, que permitam a constituição de projetos duradouros, baseados no desenvolvimento de conhecimentos e enriquecimento pessoal e profissional de ambas as partes: o museu, que adquire uma melhor compreensão do público a que se dirige, e os participantes com deficiência/incapacitados, que vêem as suas oportunidades de vida melhoradas através do seu envolvimento.

Também na perspectiva do impacto dos museus para transformar e moldar atitudes, se insere o tópico, apresentado no esquema de acessibilidades em museus (quadro 7), a inclusão nas exposições e nas coleções de retratos culturais sobre as comunidades de pessoas com deficiência/incapacitadas. No fundo, pretende-se sublinhar a importância da representação cultural de temas relativos à deficiência/incapacidade como forma de fazer reflectir acerca do tema por meio das coleções e exposições. Na verdade, as narrativas artísticas em torno da deficiência/incapacidade refletem percepções e influenciam novas formas de olhar e de pensar sobre o outro. Autores como Sandell, Dodd e Garland-Thomson têm defendido a representação de pessoas com deficiência/incapacitadas em museus no âmbito da “prática ativista”, como forma alternativa de

lutar pela inclusão das pessoas com deficiência, da mesma forma que se estabelecem as lutas pelo direito ao emprego e à educação, o acesso aos serviços públicos, a participação política, entre outros. Na base deste pensamento, está a ideia de que as representações culturais são “formativas” e também “refletivas” de modos de abordar, interpretar e falar acerca de determinado tema. No que concerne à representação cultural das pessoas com deficiência/incapacitadas, as políticas públicas, bem como as aproximações educativas, de emprego e saúde, têm sido consideradas predominantemente negativas e prejudiciais. No âmbito dos museus, as representações das pessoas com deficiência/incapacitadas - suas histórias, experiências e vozes - têm sido sobejamente negligenciadas. Estes investigadores de estudos sobre a deficiência e museus têm desenvolvido um campo de estudo que, com base no modelo social da deficiência, reivindicam a subversão dos estereótipos negativos em torno da deficiência (Sandell *et al.* 2010).

Como exemplo, a investigadora Delin, interessou-se por desenvolver esta área de estudo. A autora sustentou-se na ideia de que a ausência de pessoas com deficiência/incapacitadas, quer no âmbito da criação artística ou através da sua presença em representações ou em ligação a artefatos, ou o seu aparecimento em determinados trabalhos, reforçam estereótipos culturais e uma perspetiva muito estreita sobre a existência de pessoas com deficiência/incapacitadas na história. Na base deste pensamento, a autora interessou-se por compreender o impacto que essa visão poderia ter na sociedade. Delin considerou que esta ausência poderia levar a que as pessoas com deficiência/incapacitadas se sentissem desassociadas da cultura do seu país, pela representação negligenciada dos seus pares na história. Ainda mais, considerou que poderia provocar baixas expectativas em questões relativas ao seu estatuto e às conquistas sociais pela falta de exemplos que demonstrassem com evidencia o papel das pessoas com deficiência/incapacitadas na história (Delin 2002, 84). No campo dos museus, a autora verificou que a escassez de material publicado que demonstrasse o papel dos museus e galerias na construção da identidade das pessoas com deficiência/incapacitadas, apoiada na compreensão do seu lugar no passado. Em 1996, deu início a uma investigação em torno da representação de pessoas com deficiência/incapacitadas nas coleções dos museus do Reino Unido, em colaboração com o *Nottingham Castle*

Museum and Gallery, em Nottingham. Mais tarde, essa investigação deu origem a um projeto intitulado “*Buried in the Footnotes: the representation of disabled people in museum and gallery collections*” (ocultados nas notas de rodapé: a representação de pessoas com deficiência/incapacitadas nas coleções dos museus e galerias¹²¹), desenvolvido pelo RCMG da *University of Leicester*. Sumariamente, esse projeto tinha como objetivo investigar referências relativas às vidas das pessoas com deficiência/incapacitadas, tanto na perspectiva histórica como contemporânea, nas coleções dos museus e galerias daquele país. Procurou examinar o modo como esse material era exposto, interpretado, e tornado acessível ao público, assim como, os fatores que influenciavam o modo como a informação era recolhida, documentada e tornada pública. Ainda foram investigadas as influências nas atitudes dos curadores - tanto no passado como no presente - perante essa informação e sua disseminação. No seu ponto de partida, esta investigação apoiou-se na noção da carência existente no desenvolvimento de estudos dedicados à representação da deficiência/incapacidade com ligação ao museus, enquanto repositórios de provas materiais da cultura, e das pessoas com deficiência/incapacitadas representantes de uma comunidade com uma história escondida. Como resultado, esta investigação veio a demonstrar a existência de material relevante em vários géneros de coleções, embora, frequentemente não seja considerado significativo para a abordagem da deficiência por parte dos seus curadores. Verificou-se que esse material raramente era exposto e a sua ligação com a deficiência/incapacidade era raramente interpretada ou tornada evidente. Apenas em raros casos, essa interpretação resistia às formas de representação da deficiência/incapacidade de modo estereotipado ou redutor. Assim, ficou demonstrado que, em termos práticos, os museus e as galerias, têm corroborado para a invisibilidade cultural das pessoas com deficiência/incapacidade neste espaços. Mais tarde, os conhecimentos alcançados com este projeto, acabaram por levar à concretização de uma outra investigação pelo RCMG da *University of Leicester*, intitulada *Rethinking Disability Representation in Museums and Galleries* (repensar a representação da deficiência nos museus e galerias¹²²),

¹²¹ Tradução da autora.

¹²² Tradução da autora.

desenvolvida em parceria com nove museus do Reino Unido¹²³, entre 2007 e 2008. Como anteriormente referido, na base deste projeto, estavam estabelecidos os objetivos de explorar, através da experimentação e avaliação, abordagens alternativas de representar a deficiência/incapacidade em museus e galerias. Assim, foi constituído um grupo de trabalho denominado “*Think Tank*” (reservatório do pensamento¹²⁴) composto por ativistas com deficiência/incapacitados, artistas e pessoas ligadas ao sector cultural, com o propósito de criar diferentes exposições interpretativas nos nove museus. Desta forma, procurou descobrir o material que possuíam que contribuísse para ampliar a compreensão do público sobre a deficiência; desenvolver narrativas baseadas em dados históricos ou temas da contemporaneidade que levassem os públicos a repensar nas atitudes em torno das pessoas com deficiência e, abrissem novas possibilidades de envolvimento em questões e debates relativos a assuntos actuais sobre a deficiência; avaliar o impacto dessas exposições nos públicos, quer pessoas com e sem deficiência; divulgar os resultados de forma a transmiti-los para a prática da maioria dos museus e ajudá-los a adquirir confiança para trabalhar estes assuntos menos explorados (Dodd *et al.* 2008, 10). No final do projeto, a resposta dos nove museus participantes revelou-se bastante positiva. De uma forma geral, os museus foram reconhecidos como espaços apropriados para comunicar importantes ideias transformadoras e educar atitudes pouco informadas e preconceituosas. As narrativas pessoais e histórias de vida contadas a partir da perspectiva das pessoas com deficiência/incapacitadas despoletaram grande impacto na atenção de muitos visitantes, levando a considerar que a inclusão de vozes e histórias autênticas reforçam o potencial dos museus para desafiar e colocar em discussão assuntos mais controversos. Por último, a resposta dos visitantes perante as exposições, apresentações, filmes e atividades educativas proporcionadas, revelaram a poderosa capacidade do museu para despertar novas formas de olhar e influenciar modos de pensar. Efetivamente, muitos dos visitantes saíram do museu a falar sobre a deficiência/incapacidade de uma forma diferente (Dodd 2008, 163).

¹²³ Os nove museus que fizeram parte do projeto foram: Birmingham Museum and Art Gallery, Colchester e Ipswich Museum Service, Glasgow Museums, The Imperial War Museum, Royal London Hospital Archives and Museum, Stamford Museum, Tyne and Wear Museums, Northampton Museum and Art Gallery, e Whitby Museum.

¹²⁴ Tradução da autora.

Outro caso de exposição em espaços culturais, com o propósito evidente de sensibilizar e alterar ideias sobre a deficiência/incapacidade, é a iniciativa desenvolvida pela empresa de cariz social *Dialogue Social Enterprise*. Desde 1988, tem desenvolvido por todo o mundo, exposições e formações em formato *franchising*, conhecidas pela popularidade e o sucesso de bilheteira que alcançam. Na apresentação do projeto, através da página web, os seus objetivos são claros: “mudar a mentalidade em relação à deficiência e à diversidade”. Assim, criaram três programas que desenvolvem essa missão: “*Dialogue in the Dark*” (diálogo no escuro¹²⁵), uma exposição no escuro, com formação incluída, para explorar o mundo do não-visual guiada por uma pessoa cega; “*Dialogue in the Silence*”(diálogo em silêncio¹²⁶), uma exposição em silêncio, com formação incluída, sobre a comunicação não verbal, facilitada por uma pessoa surda; “*Dialogue with Time*” (diálogo com o tempo¹²⁷), um jogo experimental acerca do envelhecimento, dinamizado por um cidadão sénior. Na página web, estão disponíveis testemunhos reais de pessoas que visitaram as exposições, colocando em evidência o impacto da sua participação para a transformação do seu pensamento, acerca do tema abordado¹²⁸.

Igualmente se pode mencionar o exemplo do *Musée du Quai Branly*, em Paris, França, que desde 2010, organiza anualmente a “jornadas da acessibilidade” com uma programação diversa destinada às pessoas com e sem deficiência/incapacidade. É um caso concreto de sensibilização para o tema por meio de atividades baseadas nas coleções e nos assuntos em agenda da atualidade.

No âmbito da representatividade de pessoas com deficiência/incapacitadas em espaços culturais através da arte, a obra de Marc Quinn é um exemplo paradigmático, exposta numa das principais praças de Londres, Inglaterra, em *Trafalgar Square*, entre 2005/2007 (Fig.12), com o título *Alison Lapper Pregnant* (2005). O autor, que se caracteriza por explorar questões relativas à mutabilidade do ser humano e à dicotomia entre o espiritual e o físico, representou nesta obra Alison Lapper grávida - uma mulher

¹²⁵ Tradução da autora.

¹²⁶ Tradução da autora.

¹²⁷ Tradução da autora.

¹²⁸ (cf. <http://www.dialogue-se.com>).

com deficiência/incapacidade, de baixa estatura e sem membros superiores. A forma como foi representada e o contexto em que foi exposta remetiam o espectador para uma direção muito positiva em relação à deficiência/incapacidade, que provavelmente num outro contexto poderia remetê-lo para uma visão mais negativa. Qual terá sido o impacto que esta obra teve perante o público que visitou aquela praça? O modo como estava assente numa coluna em pedra e o próprio material de aparência marmórea de cor branca, poderia direcionar o olhar do espectador para uma noção de beleza associada à deficiência/incapacidade, remetendo-o para um ideal de beleza criado desde a antiguidade grega através do nu feminino. A própria pessoa representada, Alison Lapper, é um exemplo notável de uma artista com deficiência/incapacitada, que procura exercer um papel ativo na defesa dos direitos das pessoas com deficiência/incapacitadas, através das suas criações. Com formação em artes pela *University of Brighton*, desenvolve o seu trabalho em torno da fotografia, imagem digital e pintura para questionar e mudar as ideias acerca da beleza física humana, daquilo que é normal, sobre a deficiência e sexualidade, recorrendo a si própria enquanto objeto artístico. Em 2000, uma exposição temporária do seu trabalho, organizado pelo *Nottingham Castle Museum and Art Gallery*, em Nottingham, Inglaterra, apresentou num texto introdutório os seus objetivos, que caracterizam a sua obra:

“My work reflects and respond to other people’s attitude to me. I hope to question and change society’s ideas about physical beauty, normality, disability and sexuality. As a disabled person, I am generally perceived as ugly, sexless, inert, helpless and miserable. I know I am not. My work gives me the opportunity to represent myself to the world in my own terms...” (cit. por Dood 2001, 53).

Torna-se inquestionável o impacto da representatividade de pessoas com deficiência/incapacitadas, quer através da sua presença em trabalhos artísticos, quer como criadores, para provocar mudanças no pensamento acerca da deficiência/incapacidade no público sem deficiência/incapacidade. Sem dúvida que esta é uma das vias permissível ao papel museus na sua ação para a inclusão social.

Ao nível nacional, se tentarmos aprofundar os nossos conhecimentos acerca da história das pessoas com deficiência/incapacitadas – sobretudo de âmbito social, poucos estudos foram desenvolvidos nesse sentido. E, por isso, verifica-se uma grande lacuna neste

campo. Há um grande desconhecimento acerca do desenvolvimento do associativismo de grupos de pessoas com deficiência/incapacitadas, a evolução dos recursos técnicos ou da medicina, ou de personalidades que se destacaram e que contribuíram para a emancipação da pessoa com deficiência/incapacitadas em Portugal, entre outras temáticas. Seriam de grande utilidade para que sociedade portuguesa aprofundasse os seus conhecimentos e, conseqüentemente, se tornasse mais consciencializada para a história social e cultural em torno da deficiência/incapacidade, assim como das problemáticas que lhe são associadas à luz da contemporaneidade. Neste âmbito, reconhece-se o papel dos museus dedicados à história da deficiência/incapacidade, em geral, como nos Estados Unidos da América, o *Disability History Museum*, em Massachusetts e o *Museum of Disability History* em Nova Iorque, ou aos que se dedicaram à preservação e divulgação da cultura e história de uma deficiência/incapacidade em particular, como na Noruega, o *The Norwegian Deaf Museum*, em Trondheim, ou em Israel, o *Holon Deaf Museum*, em Holon, que oferecem experiências sobre a comunicação não verbal, guiada por pessoas surdas.

Alguns casos nacionais servem de exemplo e que, de certa forma, têm vindo a contribuir para travar a sub-representação cultural em torno da deficiência/incapacidade, tradicionalmente presente em Portugal. O trabalho fotográfico de Marcus Garcia Moreira denominado “Vida Todos os Dias”, realizado num âmbito do projeto o “Intreg’arte” criado pela CerciEspinho, em 2008, que representa pessoas com deficiência/incapacidade intelectual em cenários que faziam parte do seu quotidiano. Esteve em exposição em diversos espaços culturais, como o Centro Português da Fotografia, em Lisboa, o Auditório Municipal Augusto Cabrita, no Barreiro, e no Museu do Trabalho Michel Giacometti, em Setúbal, com o objetivo de sensibilizar a população em geral para a questão da deficiência/incapacidade intelectual.

Se se considerar que a ideia de exclusão social, quer de pessoas com deficiência/incapacidade, quer de outros grupos em risco de exclusão, não brota de um vazio, mas antes é definida e fixada por noções de valor da nossa cultura e pelo modo como esses valores são representados nas instituições, mais facilmente é posicionado o sentido de responsabilidade dos museus para atuarem como agentes positivos de mudança social. A partir desta abordagem, torna-se evidente a ideia da acessibilidade atitudinal como

elemento crucial para o desenvolvimento de uma política de acessibilidades integral, considerando-se que uma sociedade inclusiva forma-se num sentido gradativo e requer a mudança do pensamento acerca da deficiência/incapacidade em articulação com as reformulações legais e os apoios financeiros, que, por si só, não garantem a estabilidade e a eficácia necessária.

2.3. Os “programas de acesso” para públicos com deficiência/incapacitados. Práticas internacionais

Os “programas de acesso” servem para designar, em sentido lato, um género de serviço desenvolvido em museus, para os públicos com deficiência/incapacidade, em permanência e de forma regular. São por isso, um serviço integral, que abarca as diversas etapas da experiência museal, desde a perspectiva do acesso físico como do acesso às obras da coleção. Incluem ainda, na maioria dos casos, a programação de atividades educativas e a oferta de conteúdos de interesse específico para esse público em concreto na página *web* do museu. São ainda desenvolvidos por uma equipa dedicada em exclusividade a esse sector no museu e, embora integrados no sector educativo, exercem funções autónomas e em parceria com outros departamentos do museu. A ampla abrangência de públicos com deficiência ou outras incapacidades está, igualmente, prevista: públicos com deficiência/incapacidade motora, visual, auditiva, de aprendizagem, ou públicos com problemas de saúde mental. Assim, destacam-se os “programas de acesso” desenvolvidos pelos seguintes museus: em Nova Iorque, o *The Metropolitan Museum of Art*, o MOMA, o *Whitney Museum of American Art*; e em Inglaterra, o *The British Museum*, a *National Portrait Gallery*, a *Royal Academy of Arts*, a *Tate Britain* e a *Tate Modern*, o *The Victoria and Albert Museum*, contactados presencialmente pela autora no âmbito da presente investigação. Em alguns casos, houve a oportunidade de reunir com os seus coordenadores: Christena Gunther (*The Metropolitan Museum of Art*), Kirsten Schroeder (MOMA), Danielle Linzer (*Whitney Museum of American Art*) em Nova Iorque; Jane Samuels (*The British Museum*) e Kate

Horbury (*The Royal Academy of Arts*) em Londres, dos programas “*community and access program*” (acesso e programas para a comunidade) daqueles museus.

Evidentemente que se reconhecem grandes diferenças na operacionalidade destes museus, com as suas tradições de cariz anglo-saxónico, quando comparadas com o modelo dos museus de arte portugueses. Talvez a principal diferença se verifique no estatuto que aqueles museus alcançaram no que concerne à posição que assumiram na perspetiva do turismo cultural de massas, fruto da identidade própria das suas coleções e da própria “marca” criada à volta do museu que fazem com que a sua visita represente uma ação fundamental no itinerário de um percurso turístico. Por outro lado, a base do seu financiamento funciona na lógica do mecenato por instituições privadas.

Com estes exemplos, não se espera que todos os museus possam trabalhar da mesma maneira, porque, na verdade, estar-se-ia a condenar os museus uma situação de fracasso, incapaz de reconhecer a singularidade de cada museu. Na verdade, é certo que os princípios e os modelos de gestão de cada museu recebem a herança cultural e política do seu país. O caso dos museus norte-americanos, que, como Navarro considerou (Navarro *et al.* 2012, 124), são maioritariamente financiados por contribuições privadas, desde o cidadão comum às grandes empresas, contribuem para o sentimento de identificação para com aquela instituição, fazendo dela a “sua” instituição. Ou seja, o museu assume-se enquanto pilar básico que sustenta o seus valores sócio-culturais, ao mesmo tempo que implanta um conceito próprio de comunidade, que reflete um modelo de gestão de sociedade com um conceito de comunidade muito distinto de Portugal. Por outro lado, o autor reconhece um outro modelo de gestão - o “*société*”, em que é o Estado que cria, promove e mantém os museus, de acordo com um certo “paternalismo” cultural. Neste modelo, a sociedade acaba por não “assumir a instituição”, considerando-a somente como um serviço público, e não como algo próprio. No entanto, julga-se que em ambos os modelos de gestão, e a diferentes velocidades, tornou-se preponderante a realização de políticas culturais inclusivas que procurassem alcançar determinados grupos sociais que por diversos motivos não visitam os museus. Com efeito, reconhece-se a importância das estratégias que desenvolveram, propondo-se um olhar sobre os diferentes modos de trabalhar para os públicos com deficiência/

incapacidade, com a perspectiva da sua adaptação às características do meio, coleções e objetivos próprios de cada instituição.

De uma forma geral, as características que apresentam, através das facilidades criadas durante a visita e pela ação educativa apresentada, permitem o reconhecimento de metodologias e estratégias comuns nos modos de apresentar a sua coleção e de estabelecer o relacionamento com os públicos com deficiência/incapacitados. O conceito de acessibilidade é aplicado em todos os espaços de acesso público no museu, permitindo ao visitante com deficiência/incapacidade uma experiência integral, que abrange uma grande amplitude de opções de uma jornada, desde o estacionamento - com lugares reservados, a entrada do museu - com rampas e portas de acesso, a cafeteria, os serviços sanitários, a passagem para os diferentes pisos - através de elevadores, a referência de que os cães-guia são bem-vindos. Os instrumentos de acesso à coleção são diversos e adaptados às características de cada público, permitindo diversas opções de escolha. À entrada do museu, o visitante com deficiência/incapacidade, dispõe de brochuras ou painéis informativos com os serviços disponíveis e atividades desenvolvidas por estes “programas de acesso”. Como exemplo, apresenta-se o caso do *The Metropolitan Museum of Art* (fig. 13). A imagem refere-se ao painel informativo, situado no balcão principal do museu, com o objetivo de elucidar o visitante para opções de acesso ao nível da informação. Outros exemplos são os folhetos, disponíveis à entrada dos museus, com informação sobre as atividades do “programa acesso”, para cada género público, como é o caso do *The Metropolitan Museum of Art*, MOMA e *Whitney Museum of American Art*, que englobam as pessoas com mobilidade reduzida; pessoas surdas; pessoas cegas ou com baixa visão; pessoas com deficiência/incapacidade intelectual ou para pessoas com problemas de saúde mental. Englobam, também, informações relativas aos transportes públicos disponíveis para chegar ao museu. Por outro lado, verificou-se outro meio de apresentar os “programas de acesso” aos públicos, através da página *web* do museu. Neste caso, o acesso a esse conteúdo é feito comumente a partir do item “visitar”, seguindo-se a opção “acessibilidades” e depois “visitantes com deficiência/incapacitados”. Com a abertura de outra página, surgem as diferentes opções de serviços e facilidades existentes para cada género de

incapacidade. Ao mesmo tempo, é apresentada a calendarização das atividades em emergência¹²⁹.

Assim, de uma forma geral, é frequente encontrar uma diversidade de serviços adequados às características dos diversos públicos. Para o público com dificuldades auditivas, os aparelhos de “*induction loop*”, são um sistema de comunicação portátil, que atua por meio electromagnético, para melhorar a capacidade auditiva das pessoas que usam aparelhos de audição; os audio-guias com informações em língua gestual, como o caso do *The British Museum* que disponibiliza audio-guias com vídeos em BSL sobre 200 peças da coleção permanente do museu; as visitas guiadas às exposições permanentes e temporárias por mediadores surdos em língua gestual, com periodicidade mensal. Alguns museus, tornaram-se exemplos de excelência, no modo como desenvolveram projetos que contribuem para a capacitação das pessoas surdas.

O caso do *Whitney Museum of American Art*, já referido anteriormente, que trabalha com quatro guias surdos com formação em artes, desenvolveu o programa “*Whitney Signs*”. Através da página *web* criou uma plataforma de acesso ao conhecimento para a comunidade surda. Ao mesmo tempo, a excelência do serviço comprova-se pelo modo como as visitas guiadas são proporcionadas: para além do mediador surdo, que comunica em língua gestual, a visita é interpretada em simultâneo por um intérprete ouvinte, de forma a ser compreendida por participantes ouvintes que acompanham os visitantes surdos. Por outro lado, as obras da coleção em áudio ou em vídeo são apresentadas às pessoas surdas através de uma descrição do contexto ou do ambiente sugerido, com o objetivo de caracterizar o seu som¹³⁰.

Também a *Tate Britain* e a *Tate Modern* desenvolveram o projeto de capacitação denominados “*Signing Art*” para adultos que pretendam ser apresentadores em instituições culturais, cuja língua de comunicação é a língua gestual inglesa. Alguns dos seus objetivos centraram-se na oferta de formação informal, no desenvolvimento de competências ao nível da apresentação da arte por parte das pessoas surdas e na promoção de consciencialização para a existência da comunidade Surda dentro de uma organização. Naturalmente que, ao mesmo tempo, a instituição pretendia estreitar as

¹²⁹ (cf. <http://www.vam.ac.uk/page/d/disability-and-access/>).

¹³⁰ (cf. <http://whitney.org/Education/Access/DeafServices/WhitneySignsVideo>).

suas relações com a comunidade Surda, aumentar e facilitar o seu acesso à coleção do museu e da arte em geral. A ideia do desenvolvimento deste projeto partiu de anteriores experiências de trabalho com esta comunidade, que demonstrara que os públicos Surdos teriam preferência por eventos apresentados por Surdos, cuja língua gestual é a sua língua nativa. Por outro lado, reconheceu a existência limitada de pessoas que tivessem estas características, juntamente com as competências profissionais essenciais para a apresentação de uma visita ou conversação em língua gestual. O programa dessa formação divide-se em sessões que abordam as seguintes temáticas: “competências de pesquisa na arte”, “profissionalismo em museus e galerias”, “melhor forma de apresentar arte aos públicos surdos”. Para cada tema foi criado um vídeo apresentado por pessoas surdas, disponível na página *web* do museu¹³¹.

O *The British Museum* desenvolveu um projeto com a escola de ensino bilingue para crianças Surdas a “*Frank Barnes School for Deaf children*” e a associação de Surdos “*British Deaf Association*”. Desse projeto, resultou uma série de vídeos apresentados pelas crianças dessa escola, que refletem a sua interpretação sobre algumas obras -chave do museu. Servem, igualmente, de recurso de acesso ao público surdo. Ao mesmo tempo, denunciam a importância das parcerias para o relacionamento mais próximo entre as comunidades de pessoas com deficiência/incapacitadas¹³².

No caso dos públicos com deficiência/incapacidade visual os instrumentos de acesso criados incluem elementos disponibilizados ao longo do percurso expositivo no âmbito da museografia; os áudio-guias com apresentação das obras em áudio-descrição; as atividades da programação mensal. No primeiro caso, remete-se o exemplo do *The Victoria & Albert Museum* que criou vários dispositivos de acesso aos conteúdos da coleção, localizados permanentemente em diversas zonas do circuito. Assim apresenta-se um dispositivo com elementos disponíveis ao toque, que pretendem caracterizar determinadas elementos do *design*. Têm uma placa amovível com informações em braille (fig.14 e 15). Outro género de dispositivos que apresentam são as bancadas com gavetas que podem ser abertas por todos os visitantes. No seu interior, apresentam diversos elementos disponíveis ao toque. No topo da mesma, encontram-se informações

¹³¹ (cf. <http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/access-and-facilities/disabled-visitors>).

¹³² (cf. https://www.britishmuseum.org/learning/schools_and_teachers/projects/bsl_project.aspx).

em braille e peças para serem tateadas, que, de certa forma, induzem esse propósito ao visitante que passa (fig. 16 e 17). Apresentam, ainda, por todo o percurso expositivo, informações em braille e em impressão ampliada à semelhança dos tradicionais textos de parede (fig. 18 e 19). Para além destas possibilidades de acesso, existem atividades programadas para os públicos com deficiência/incapacidade visual, nomeadamente as visitas tácteis e as oficinas de criação plástica.

O *The British Museum* difere no modo como desenvolveu as suas políticas de acesso. De acordo com coordenadora do programa de acesso do museu - Jane Samuels, a sua política de acesso assenta fundamentalmente na criação de facilidades no interior do edifício, mais do que o desenvolvimento de uma programação regular com os grupos de visitantes com deficiência/incapacidade¹³³. Assim, ao longo do museu é possível encontrar diversos dispositivos que procuram facilitar o acesso às pessoas com deficiência/incapacidade visual de uma forma autónoma. Como exemplo, faz-se referência à réplica disponível ao toque do templo “*Partenon*”, situada na zona das galerias dedicadas a este monumento, acompanhadas com folhas de informação complementares com elementos em relevo (fig. 20, 21 e 22). Outro exemplo semelhante é a réplica da peça “Pedra Roseta”, também disponível ao toque (fig.23). As atividades “*Hands on*”¹³⁴ são apresentadas em diversos pontos espalhados ao longo do museu. São, por isso, dedicadas à exploração tátil de diversos elementos que se relacionam com as temáticas da coleção e destinam-se a todos os públicos. Acontecem diariamente a qualquer hora e sem necessidade de marcação prévia. São dinamizados por voluntários. Neste caso, apresenta-se um exemplo de uma atividade relativa à exploração tátil de alguns instrumentos usados na pré-história por parte de uma criança (fig.24). Os painéis localizados junto de cada ponto divulgam a atividade (fig.25). Em outras situações, é permitido o toque direto em algumas peças, embora somente no âmbito da atividade das visitas táteis para pessoas cegas, como se refere o exemplo da peça egípcia. A tabela faz referência a essa particularidade, proibindo o toque (fig.26 e 27). Estão também presentes em diversas salas de exposição dispositivos com catálogos em impressão ampliada (fig.28). Por outro lado, importa também referir um outro caso de

¹³³ Informação prestada em reunião com a autora no dia 29 de Junho de 2012.

¹³⁴ Expressão da língua inglesa que significa “ter em mãos”. Tradução da autora.

acessibilidade física, no interior do museu, para os públicos com mobilidade condicionada. Neste caso, apresenta-se uma plataforma que possibilita o acesso ao piso superior (fig.29).

No segundo caso, ou seja, os áudio-guias com apresentação das obras em áudio-descrição, considera-se oportuno continuar com o exemplo do *The British Museum*. Os aparelhos são disponibilizados gratuitamente às pessoas com deficiência/incapacidade visual à entrada do museu. Ao longo da visita, o acesso é garantido através de uma áudio-descrição que descreve a peça em referência. Nesta situação, a peça é acompanhada de uma tabela em braille e a respetiva informação sobre a possibilidade de aceder a conteúdos para pessoas com deficiência/incapacidade visual através deste aparelho (fig.30 e 31).

Neste campo, salienta-se o exemplo do MOMA, que disponibiliza um serviço de áudio-descrição de imagens através de áudio-guias gratuitos. Assim, neste aparelho é apresentado o item “*Visual Descriptions*” (descrições visuais¹³⁵), que tem o objetivo de servir os públicos com deficiência/incapacidade visual mas também para quem procura uma análise mais detalhadas sob a perspetiva visual. O conteúdo deste engloba a descrição pormenorizada das obras mais representativas do museu e, no final, o visitante terá a oportunidade de ouvir conteúdos adicionais que incluem comentários de curadores e artistas que dão a sua visão pessoal sobre a peça. Neste item, são igualmente fornecidas instruções relativas ao manuseamento do áudio-guia e sobre a estrutura do serviço áudio e, também, informações sobre a localização espacial das peças no conjunto do museu e as possibilidades existentes de deslocação para junto das mesmas, a sinalização de zonas de descanso, assim como outros espaços de acesso públicos ou serviços existentes para pessoas com deficiência/incapacidade visual naquele e em outros museus. O visitante é, ainda, convidado a expressar a sua opinião acerca deste serviço, no final da visita no momento da entrega dos áudio-guias. Por outro lado, esta descrição visual das peças, é igualmente disponibilizada em braille e em impressão ampliada no museu e, ainda, através da rede *web* pelo reprodutor áudio “*itunes*”¹³⁶, tornando a sua descrição acessível a qualquer pessoa interessada em descarregar os seus

¹³⁵ Tradução da autora.

¹³⁶ Disponível em <https://itunes.apple.com/us/podcast/moma-audio-visual-descriptions/id404600558?mt=2> (consultado em março 14, 2014).

conteúdos. É um caso concreto de como se pode universalizar o conhecimento de metodologias de acesso à arte através das novas tecnologias, servindo igualmente de exemplo a outros profissionais de museus que pretendam ampliar os seus conhecimentos acerca desta técnica, no âmbito das artes visuais.

O terceiro caso, ou seja, as atividades no âmbito da programação mensal, tornaram-se prática comum no âmbito destes “programas de acesso” no que concerne ao acolhimento das pessoas com deficiência/incapacidade visual, presente em todos os museus aqui exemplificados, com exceção do *The British Museum*. Existem diversas atividades a acontecer todos os meses, quer na cidade de Londres quer na cidade de Nova Iorque, o que leva a acreditar que a dificuldade reside na opção de escolha, por parte deste público. Conscientes desta situação, os coordenadores destes programas, preocupam-se em não fazer colidir a data da sua atividade com a de um outro museu da mesma imediação.

No âmbito da presente investigação, a autora teve a oportunidade assistir presencialmente a algumas dessas atividades onde pôde constatar que a sua conceção varia em torno de três princípios básicos no que se refere à mediação do acesso às obras de arte por parte dos públicos com deficiência/incapacidade visual: ora através da criação plástica, ora através da mediação, ora através do tato. Assim, ao redor de diversas denominações apelativas e relacionadas com a questão da deficiência/incapacidade visual, surgem atividades que, de uma forma geral, englobam estas três perspetivas. “*Seeing Through Drawings*” (ver através de desenhos¹³⁷) é uma atividade apresentada pelo *The Metropolitan Museum of Art*. O caso presenciado pela autora pode-se inserir dentro da primeira perspetiva. Desenvolveu-se em torno da exposição temporária de desenhos do artista contemporâneo Richard Serra “*A Retrospective*” (fig. 32). Neste caso, a visita aconteceu em dois momentos: o primeiro, no espaço do museu onde foi feita a descrição visual das obras, em conjunto com todos os participantes - pessoas com deficiência/incapacidade visual e familiares que os acompanham. Foram usados recursos de apoio, como folhas de papel com o objetivo de evidenciar as características do traço e da tinta utilizadas pelo autor. O segundo momento aconteceu na oficina, em que os participantes foram convidados a realizar uma atividade de criação

¹³⁷ Tradução da autora.

plástica em torno das obras analisadas no primeiro momento. Nesta situação, pretendeu-se recriar o movimento corporal inspirado no gesto do artista. Como materiais foram fornecidas folhas de papel e tinta de pastel de óleo. No final da atividade, cada participante descreveu o seu trabalho aos restantes participantes.

A *The Royal Academy of Arts*, através da atividade mensal “*In Touch*” (em contato¹³⁸), também desenvolve dois momentos de fruição em artes para públicos com deficiência/incapacidade visual: a visita à exposição e um exercício de criação plástica na oficina. A visita presenciada pela autora referiu-se à exposição “*Summer Exhibition 2012*”, uma exposição coletiva de jovens artistas que expunham pela primeira vez. A visita teve início com a caracterização do espaço e a descrição de algumas obras. Depois, os visitantes puderam explorar as escultura através do tato. A acompanha-los estava uma equipa de voluntários, com o objetivo de os auxiliar na deslocação pela espaço, três mediadores, um dos quais cego e outro com baixa-visão. De acordo com a coordenadora do “programa acesso”, Kate Horbury, esses voluntários foram recrutados a partir das pessoas que já frequentavam estes programas. Para além da missão de acompanhamento e apoio à realização de eventos organizados pelo programa de acesso, é-lhes proporcionada formação sobre a exposição em exibição, como também, em descrição oral. Esta lógica de voluntariado deu lugar, ao chamado “*Access Programme Volunteer*” (voluntariado do programa acesso¹³⁹), extensível a outros géneros de públicos no âmbito do programa acesso. Por exemplo, a atividade “*In Mind*” (em mente¹⁴⁰), para pessoas com problemas de saúde mental, é apoiada por um voluntário que está no estágio inicial de demência¹⁴¹. Estes voluntários têm ainda a função de acompanhar as pessoas com deficiência/incapacidade e, no caso das pessoas com deficiência/incapacidade visual proporcionam a visita mediante a técnica de áudio-descrição. Este modelo permite que os visitantes façam o agendamento da sua visita individual no horário de sua preferência, com acompanhamento de um voluntário, caso não pretendam participar numa visita programada.

¹³⁸ Tradução da autora.

¹³⁹ Tradução da autora.

¹⁴⁰ Tradução da autora.

¹⁴¹ Informação prestada em reunião com a autora no dia 25 de Junho de 2012.

Em relação ao segundo momento da atividade, a criação plástica na oficina decorreu em duas variantes: a primeira, orientada por um mediador cego e, a segunda, orientada por um mediador com baixa-visão. No primeiro caso, o monitor cego organizou uma mesa coberta de cartolinas lisas, propondo a construção sobre as mesmas de uma linha com recurso a pedras e plasticina (fig.33). De acordo com o mediador, as cartolinas lisas representavam as paredes lisas da exposição e a construção da linha remetia para um aspeto muito importante para as pessoas cegas. Assim, o repto lançado aos participantes seria imaginar onde desejariam que essa mesma linha fosse levada (fig.34). O monitor proporcionou, ao mesmo tempo, a audição de uma música de Bach, por considerar que remetia o participante para a ideia da linha. No final da atividade, todos os participantes foram convidados a refletir sobre a linha construída através de um diálogo entre todos (fig. 35). A segunda variante da atividade, orientada por um mediador com baixa-visão, teve como ponto de partida a ideia de eixo, por influência da exposição do museu. Assim, os participantes foram levados a criar uma peça que, partindo de um eixo, resultaria na interligação de diversas formas. Como tal, teriam que moldar e recortar as formas que entendessem a partir de um conjunto de folhas com diferentes características materiais, em cartolina lisa e irregular, esponja, etc. Com cola ou palitos, fazia-se a união dos elementos (fig. 36, 37 e 38). Também no final da atividade, foi proporcionado um momento de reflexão sobre cada peça criada. O monitor sem deficiência/incapacidade tratou de descrever cada uma, para lançar algumas bases de discussão (fig. 39).

Dentro das outras perspetivas de aproximação à arte de públicos com deficiência/incapacidade visual, ora através das palavras, ora através do tato, inserem-se diversos museus. Por exemplo, outro caso visitado pela autora, a atividade mensal “*Art Insight*” (arte à vista¹⁴²) do “programa acesso” do MOMA, desenvolveu-se a partir do tema “poesia na arte”. Entre outras, destaca-se uma das obras analisadas, a escultura em bronze *Formas Únicas de Continuidade no Espaço* (1913) de Umberto Boccioni¹⁴³, considerada o expoente máximo de algumas das conceções teorizadas pelo movimento futurista. Assim, a mediadora iniciou descoberta da obra através da leitura de alguns

¹⁴² Tradução da autora.

¹⁴³ Imagem disponível em http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81179 (consultado em abril 11, 2014).

excertos do *Manifesto Futurista* (1909) de Filippo Marinetti, com objetivo de contextualizar as principais ideias expressas naquela peça. À volta da escultura, a mediadora descreveu a obra e convidou os participantes a tocarem na mesma, com recurso a luvas. Um aspeto importante que destacou foi o facto de a obra sugerir visualmente a ideia de movimento, em contraposição com a ideia de estabilidade que evoca através do tato¹⁴⁴.

No âmbito dos conteúdos apresentados para os públicos com deficiência/incapacidade visual, desenvolvidos na página *web* do museu, encontra-se um vídeo sobre esta atividade. Assim, são descritos os objetivos da atividade, modos de funcionar e resultados alcançados. Aspeto fulcral desta apresentação é a integração de testemunhos dos participantes com deficiência visual¹⁴⁵.

Outro exemplo de atividade presenciada pela autora, denominada “*Art Through Words*” (arte através das palavras¹⁴⁶), é desenvolvida mensalmente na *National Art Gallery*. Neste caso, a atividade centrou-se na obra *Ulisses ridicularizando Polifemo - Odisseia de Homero* (1829) de William Turner¹⁴⁷. No início, cada participante teve a oportunidade de efetuar uma breve apresentação aos restantes participantes. A análise da obra partiu de uma descrição visual, seguindo-se a narração da história de Ulisses, contada no poema épico *Odisseia* de Homero. Para acompanhar, foram distribuídas imagens a cores em formato ampliado (A3) da obra e outras com os seus pormenores (fig.40). No decorrer da sessão, foi possível concluir que os participantes - ainda que tenham uma deficiência/incapacidade visual, revelam ter conhecimentos sobre pintura, através de perguntas e analogias que estabelecem entre outros artistas que conheceram previamente numa outra sessão. Outro aspeto de assinalar é o facto dos materiais

¹⁴⁴ Esta visita foi video gravada pelo “programa acesso” do MoMA. Encontra-se disponível em <http://www.moma.org/learn/disabilities/sight#> (consultado em abril 10, 2014).

¹⁴⁵ Num dos comentários uma participante refere que foi através desta atividade que tocou pela primeira vez numa escultura. Através do seu testemunho sublinha a importância da descrição visual, em conjugação com a análise tátil das esculturas, ao afirmar “what I thought was a mud was actually a lake, with a boat in there and a castle in the background. So it bring us to life. And what happens to me is that I get a cold chill going out my spine, when I can see something that I could not see before”. Comentário de Karen Kacen. Disponível em <http://www.moma.org/learn/disabilities/sight#> (consultado em abril 10, 2014).

¹⁴⁶ Tradução da autora.

¹⁴⁷ Imagem disponível em <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-ulysses-deriding-polyphemus-homers-odyssey> (consultado em abril 10, 2014).

distribuídos apenas serem úteis às pessoas com baixa-visão, o que sublinha a importância do discurso oral como meio de acesso à obra (fig.41 e 42). Por outro lado, estes materiais inacessíveis às pessoas cegas funcionavam como instrumento de apoio aos seus acompanhantes sem deficiência/incapacidade, no processo de inter-ajuda na leitura da peça (fig.43). Importa ainda realçar a presença repetida de algumas pessoas que já tinham participado em outras atividades para pessoas com deficiência/incapacidade visual realizadas noutros museus, assistidas pela investigadora, o que pode significar a relevância que estes eventos desempenham ao nível social e no combate ao seu isolamento.

No âmbito das atividades para os públicos com deficiência/incapacidade intelectual, verificou-se que são privilegiadas as sessões familiares para públicos infantis e adultos de realização singular, uma vez por mês, e, noutros casos, as sessões para adultos em parceria com outras instituições da área, estabelecidas a médio e a longo prazo. Foram presenciadas duas atividades familiares para públicos infantis no MOMA e no *The Metropolitan Museum of Art*, que revelaram estratégias comuns. Em ambos os museus, são realizadas mensalmente cerca de duas visitas para cada faixa etária, no mesmo dia, uma de manhã e a outra à tarde. A do primeiro museu, intitulada “*Create Ability*” (criar capacidades¹⁴⁸) teve início numa visita guiada ao museu seguindo-se de uma atividade de criação plástica na oficina. Metodologicamente, procurou-se relacionar as obras de alguns artistas modernistas, em termos de formas e cores, com a expressão musical. Assim, ao redor da obra *Os Três Músicos* (1921) de Pablo Picasso¹⁴⁹, propôs-se o reconhecimento das formas geométricas, notas musicais e instrumentos, presentes na mesma; da obra *Broadway Boogie-Woogie* (1943) de Piet Mondrian¹⁵⁰, associaram-se as suas cores aos sons presentes na cidade de Nova Iorque através de um exercício de vocalização sonora; das obras *Painel para Edwin R. Campbell No. 1, 2, 3, 4* (1914) de Vasily Kandinsky¹⁵¹, relacionou-se o estilo do traço do pintor com aspetos de expressão

¹⁴⁸ Tradução da autora.

¹⁴⁹ Imagem disponível em http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78630 (consultado em abril 11, 2014).

¹⁵⁰ Imagem disponível em http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78682 (consultado em abril 11, 2014).

¹⁵¹ Imagem disponível em http://www.moma.org/collection_ge/artist.php?artist_id=2981 (consultado em abril 11, 2014).

musical, já que o autor tinha como hábito ouvir música enquanto pintava. Assim, explicou-se que, um passo musical rápido poderia levar a uma pincelada rápida. Na oficina, a partir de diversos materiais disponíveis - como rolinhos, folhas de papel coloridas, pedaços de lã, elásticos, tubos, imagens com instrumentos, solicitaram-se aos participantes a construção de um instrumento musical que conjugasse as diversas formas. No final da experiência, cada participante apresentou o seu trabalho e recebeu um certificado da visita. Na página *web* do museu, encontra-se um vídeo demonstrativo das atividades desenvolvidas para os públicos com deficiência/incapacidade intelectual, exemplificando algumas atividades realizadas. Também integra testemunhos de participantes, nomeadamente, das suas famílias, que revelam os resultados alcançados pela sua participação neste género de eventos¹⁵².

Em relação à atividade do segundo museu, intitulada “*Discoveries*” (descobertas¹⁵³), igualmente se procurou relacionar a ideia de ritmo musical com a dinâmica dos traços presente nas obras de alguns artistas da modernidade. Analisou-se a obra *Água do Moinho Florido* (1943) de Arshile Gorky¹⁵⁴, associando-se as características das cores aos diversos estados de espíritos. Assim, algumas cores foram remetidas para estados de tristezas, outras para estados de alegria. Como recurso, utilizou-se uma paleta, que permitiu aos participantes explorar a sensação das texturas das tintas. Foram, também questionadas as suas opiniões acerca da obra, em particular, se a consideravam barulhenta ou silenciosa. Alguns consideraram-a barulhenta, outros silenciosa, já que as pinturas não falavam (!). A segunda obra analisada, “Ritmo de Outono” (1950) de Jackson Pollock¹⁵⁵, desenvolveu-se a partir da descrição da linha, em que os participantes foram convidados a recriar o movimento que transmitisse a sua execução. Por outro lado, foram abordadas questões relativas à técnica utilizada, com o objetivo de elucidar os participantes para o facto de ter sido criada mediante processos menos tradicionais, através do derrame de tinta sobre uma tela colocada no chão. Na oficina, ao

¹⁵² Cf. <http://www.moma.org/learn/disabilities/developmental> (consultado em abril 10, 2014).

¹⁵³ Tradução da autora.

¹⁵⁴ Imagem disponível em <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/56.205.1> (consultado em abril 11, 2014).

¹⁵⁵ Imagem disponível em <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.92> (consultado em abril 11, 2014).

som do ritmo musical, propôs-se a criação de uma composição de linhas de cores, com o intuito de reforçar a ideia de que com o gesto seria possível criar diferentes sentimentos e ritmos.

Por outro lado, no caso das sessões para adultos com deficiência/incapacidade intelectual em parceria com outras instituições da área, estabelecidas a médio e a longo prazo, reconhece-se o trabalho desenvolvido pela *The Royal Academy of Arts* que tem desenvolvido diferentes programas com instituições locais, como é o caso da *Action Space for Artists with Learning Disabilities*, uma instituição que apoia o desenvolvimento de artistas com deficiência/incapacidade intelectual no seu compromisso com as artes visuais. Um dia por semana, os seus membros visitam o museu com o objetivo de conhecerem a exposição e desenvolverem outras capacidades ao nível prático. Também, três vezes por ano, é promovida a iniciativa “*Special Schools Weeks*” (semana das escolas especiais¹⁵⁶), em que diferentes escolas, no âmbito do ensino de alunos com necessidades especiais, visitam o museu para terem uma experiência multi-sensorial sobre a exposição.

Outro exemplo, da *Tate Modern*, que no âmbito das celebrações da “*Learning Disability Week 2012*” (semana da incapacidade de aprendizagem¹⁵⁷) apresentou uma exposição de trabalhos criados por adultos com deficiência/incapacidade intelectual, em parceria com as instituições *Uniting Friends* e *Redbridge & Waltham Forest Learning Disability Teams* (fig. 44 a 47). Esta exposição de pessoas com deficiência/incapacidade intelectual, num museu reconhecido à escala mundial, forma exemplo de um museu aberto à partilha de poderes e ao diálogo de grupos tendencialmente marginalizados, que através da parceria com outras instituições, demonstra que as pessoas com deficiência/incapacidade têm lugar naquele espaço. Torna-se francamente reconhecida a assunção de um papel social, que concebe a sua aproximação à questão da deficiência/incapacidade. A exposição tinha como tema a celebração do “Jubileu de Diamante da Rainha Isabel II” do Reino Unido.

Neste seguimento, surge um outro exemplo ocorrido no *The Metropolitan Museum of Art*: o apoio ao evento *Sprout Film Festival* (de 29 de abril a 1 de maio 2011), com a

¹⁵⁶ Tradução da autora.

¹⁵⁷ Tradução da autora.

apresentação cinematográfica de trabalhos relacionados com pessoas com deficiência/incapacidade, que tinha como objetivo travar a sua sub-representação na televisão e no cinema, que, através desta mostra, retrata as suas vidas, modos de pensar, de agir, entre outros. Nesta situação, o museu demonstra o seu empenho no desenvolvimento e no comprometimento do público para as questões sobre a diversidade e igualdade. É um caso concreto do potencial dos museus para funcionarem como espaços de crítica, subversão e de contestação dos modos dominantes de compreender a deficiência/incapacidade.

Ainda no âmbito do acesso ao públicos com deficiência/incapacidade intelectual, e no que concerne à museografia, o *The Victoria & Albert Museum*, disponibiliza aos seus visitantes um dispositivo de digitalização portátil para facilitar a compreensão da leitura dos textos apresentados no museu, como os que se encontram junto das peças, através da sua tradução para significados mais simplificados. São úteis às pessoas com dificuldades aprendizagem, deficiência/incapacidade intelectual, mas também ao visitantes cuja língua inglesa não é a sua primeira língua.

No que concerne aos programas para pessoas com deficiência/incapacidade, alguns museus, conscientes de que é este também é um grupo em risco de isolamento, criaram atividades para pessoas com mobilidade reduzida ou que usam cadeira de rodas. É o caso da *The Royal Academy of Arts*, que através da atividade “*In Motion*” (em movimento¹⁵⁸), proporciona uma visita guiada à exposição, seguindo-se de um lanche com vista à partilha de ideias sobre a visita.

Por último, há que fazer referência às atividades desenvolvidas pelos programas de acesso para as pessoas com problemas de saúde mental. Neste âmbito, são diversos os programas em museus dedicados à demência que, cientes da sua incapacidade para melhorar a memória dos participantes, entrevêem na questão social um momento fundamental para a sua qualidade de vida, assim como nas relações com os seus familiares que os acompanham ou dos seus cuidadores. O “*Alzheimer’s Project*” (projeto Alzheimer¹⁵⁹), um programa mensal do MOMA direcionado para pessoas com demência e os seus cuidadores, desenvolvido em torno de uma visita

¹⁵⁸ Tradução da autora.

¹⁵⁹ Tradução da autora.

guiada à exposição do museu. De acordo com Francesca Rosenberg, coordenadora do projeto, este programa é desenvolvido depois de conhecidas as características da demência, quer através de grupos de estudo sobre a doença, quer através do contato direto com as pessoas que se encontram nesta situação. Também, nas palavras de um dos participantes, o impacto destas atividades estende-se para fora do museu, estimulando a conversação familiar em casa com outros familiares que procuram indagar questões relacionadas com as obras analisadas¹⁶⁰. O “*Met Escapes*” (escapadas ao Met¹⁶¹) um programa para pessoas com demência e seus cuidadores desenvolvido pelo *The Metropolitan Museum of Art*, acontece duas vezes por mês - a um dia da semana e ao fim de semana, processa-se a partir de uma visita guiada e de uma atividade plástica na oficina do museu. A vertente social deste programa encontra-se fortemente estabelecida, pois, segundo Christena Gunther, a coordenadora do projeto, o seu objetivo é proporcionar uma experiência de sucesso mais do que fornecer informação sobre as obras da coleção. De acordo com a sua experiência, para muitos participantes, a ida ao museu serve de mote para suscitar a conversa com os seus cuidadores. Em certas ocasiões, essa experiência pode não estar somente relacionada com as obras de arte, como por exemplo, um evento com música que as poderá levar a cantar e a viver essa experiência de sucesso¹⁶². Outro caso é o projeto desenvolvido pela *The Royal Academy of Arts* com a *Portugal Prints*, em Londres, uma instituição ligada ao apoio de pessoas com doença mental através da arte e criatividade. Este projeto, mediado por educadores do museu, é desenvolvido a partir de visitas à exposição, para depois partir para um trabalho prático no estúdio da instituição. Como objetivo central, procura apoiar o desenvolvimento das competências artísticas, aos que encontram na arte um meio de expressão e de relacionamento entre si e o mundo.

De um modo geral, torna-se fundamental reconhecer a ligação que estes programas estabeleceram entre a questão do acesso e a comunidade, evidente logo à partida pela sua denominação de “acesso e programas para a comunidade”. O modo como estão estruturados colocam em si mesmos a evidência de elementos que permitem

¹⁶⁰ Cf. vídeo sobre o “*Alzheimer’s Project*” disponível em <http://www.moma.org/learn/disabilities/dementia> (consultado em abril 11, 2014).

¹⁶¹ A palavra inglesa “escape” também por significar esquecimento. Tradução da autora.

¹⁶² Informação prestada em reunião com a autora no dia 18 de abril de 2011.

desenvolver a formação da consciência da comunidade. Nas palavras de Navarro *et al.* esse processo passa pela visita casual de uma pessoa ao museu, para passar a frequentá-lo e, posteriormente, converter-se num participante activo. Para que uma primeira visita aconteça, o museu deverá gerar as expectativas para que tal aconteça, permitindo-lhe descobrir gradualmente as possibilidades que este lhe poderá oferecer. É a partir desta primeira experiência-chave que poderá ser produzida a fase de frequência do museu, dependendo do grau de acolhimento e de satisfação vivenciados. Nesta fase, o visitante, sentindo-se parte do museu, interessa-se por voltar ao museu acompanhado de amigos e familiares. A oferta de atividades programadas, como visitas guiadas, ateliês, exposições temporárias, atua para que passe de um visitante frequente para participativo. Mais, reconhece-se na prática destes museus, aquilo que este autor considerou ser a metodologia conveniente para o desempenho das denominadas “equipas comunitárias”: educação; interpretação das coleções; difusão; comunicação; adaptação dos conteúdos; desenvolvimento e promoção de atividades; interação com as comunidades; criação de públicos; mecenato. De acordo com o seu pensamento, estas equipas exercerão as suas funções como agentes sociais (Navarro *et al.* 2012, 19-20). Por outro lado, os casos analisados tornam evidente o seu papel na criação de uma rede social própria, cujos objetivos se centram na criação de um museu participativo e ativo, que procura ser espaço de identidade, de confiança, de reflexão e de uso quotidiano. A visita singular ao museu está completamente desassociada deste modelo de acesso para públicos com deficiência/incapacidade. Tão pouco assentam na ideia individual da deficiência/incapacidade, proporcionando atividades singulares mas também em família. Por isso mesmo, alguns programas oferecem um passe gratuito aos visitantes e às suas famílias que participaram numa das suas atividades, para regressarem ao museu numa outra ocasião, a título individual ou acompanhado. Na sua generalidade, verificou-se que no âmbito das suas atividades, a programação estende-se às famílias, escolas, visitas para adultos e crianças, tal como acontece com qualquer outro género de programa educativo. São proporcionadas aos fins-de-semana, de modo a tornar a sua participação viável. A participação contínua das pessoas com deficiência/incapacidade é garantida através de atividades diversas programadas mensalmente, não só em torno da exposição permanente mas também em torno das exposições

temporárias. Esse fator é crucial para o regresso ao museu. Por outra parte, na maioria dos casos, conferem um atendimento personalizado, possibilitando o acompanhamento por marcação às pessoas que procurem visitar o museu individualmente, ou conhecer determinadas peças da coleção não incluídas nas atividades habituais.

Por outro lado, se considerarmos que estes museus têm uma projeção nacional e mundial - que se traduz na mais elevada área de influência que podem alcançar, ao mesmo tempo consolidam o seu redor mais próximo pela participação do visitante proveniente da comunidade envolvente. Assim, são recriadas duas versões no mesmo museu, que tanto está para o mundo como para a sua comunidade.

Na sua generalidade, estes programas desenvolvem-se em duas vertentes; a primeira, que se liga aos critérios da museografia, acessibilidade e mobilidade, relativos à conceção de um museu enquanto espaço sem barreiras. Neste caso, refere-se ao princípio da autonomia assente na oferta de elementos que possam acompanhar e orientar a visita, como áudio-guias, sinalizações, folhetos e painéis interpretativos que permitam ao visitante circular por todo o edifício de forma autónoma. A segunda, que se liga a uma função em prol da comunidade, que implica o desenvolvimento de estratégias inclusivas necessárias para facilitar o acesso de todos os visitantes, independentemente das suas capacidades, nível sócio-económico ou cultural. Como princípio fundamental, em ambas as vertentes, está a ideia de proporcionar uma visita que possa ser desfrutada no mesmo grau de igualdade comparativamente com o resto do público.

Reconhece-se que os *sites* dos museus funcionam, quer para promover e exemplificar as suas atividades através de vídeos, fotos, representados pelos participantes e educadores, quer como plataforma mediadora entre o museu e o público com deficiência/incapacitado. Tanto funcionam como recursos de trabalho, para profissionais que trabalham nas questões de acesso, como para a capacitação de públicos, que encontram nestes espaços formas de acesso à arte e de aumento de conhecimentos. O verdadeiro sentido da igualdade de acesso é alcançado, comparável ao nível da qualidade e da quantidade, das facilidades e dos instrumentos disponíveis para o público em geral. Encontra-se também associada aos conteúdos desenvolvidos nos *sites* dos museus, destes programas de acesso, uma estratégia de *marketing* na procura de novos públicos,

através do recurso a testemunhos e as imagens de pessoas com deficiência/incapacitadas que demonstram satisfação e benefícios na participação nestes eventos. Por outro lado, são também o local de publicitação das atividades em agenda.

Analisar alguns casos de museu de arte que desenvolveram um modelo de acessibilidades nos Estados Unidos da América e no Reino Unido, passa também por mencionar o seu envolvimento político perante a questão dos direitos das pessoas com deficiência/incapacitadas. No primeiro país o Congresso Americano elaborou um importante documento, o *Americans with Disabilities Act* (ADA) (1990), que estabelece as bases legais para a proibição da discriminação em razão da deficiência/incapacidade no acesso ao emprego, ao governo local e estadual, aos serviços públicos, serviços comerciais, transportes e telecomunicações. No Reino Unido, dois instrumentos legais têm vindo a sustentar o desenvolvimento de uma política cultural igualitária para pessoas com incapacidade ao nível nacional: o *Disability Discrimination Act* (DDA) (1995) - que mais tarde veio a ser substituído pelo *Equality Act* (2010), e a publicação do “Departamento para a Cultura, Comunicação e Desporto” intitulada: *Disability Equality Scheme* (2007-2010). Estas publicações estabelecem um conjunto de obrigações para a implementação dos princípios de igualdade das pessoas com deficiência/incapacidade. A partir deste documentos, melhorias consideráveis foram implementadas em termos de acesso cultural igualitário para as pessoas com deficiência/incapacitadas, contribuindo para o desenvolvimento contínuo de serviços que procuram as melhores práticas. É na base destes princípios, que se encontra a criação destes programas de acesso. Ainda mais, torna-se fundamental mencionar o grau de comprometimento que estes museus revelaram em cumprir os deveres definidos pela lei. Neste campo, alguns museus foram mais além ao elaborarem os seus próprios “esquemas de igualdade na deficiência/incapacidade” como a Tate¹⁶³, o *The British Museum*¹⁶⁴ e o *The Victoria & Albert Museum*¹⁶⁵, declarando seu empenho e determinação em contribuir para uma sociedade mais inclusiva, a partir das suas direções.

¹⁶³ Cf. <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/4436> (consultado em abril 15, 2014).

¹⁶⁴ Cf. <https://www.britishmuseum.org/pdf/disability.pdf> (consultado em abril 15, 2014).

¹⁶⁵ Cf. http://media.vam.ac.uk/media/documents/legacy_documents/file_upload/31458_file.pdf (consultado em abril 15, 2014).

Assim, tal como o *Disability Equality Scheme* do *The Victoria & Albert Museum* refere:

“This document aims to show how, through changing attitudes, the development of partnerships and increased expertise, the Museum can continue to be proactive in recognizing and removing the barriers which disabled people face in accessing the Museums and their collections” (The Victoria & Albert Museum, 2014).

Através destes documentos, apresentaram a sua visão da deficiência/incapacidade em torno da igualdade de tratamento e, sobretudo, anunciaram uma política institucional em torno da mesma, que incluem estratégias de acesso às coleções e de acesso ao emprego para todos. Mas não só. Implementaram planos de ação nos diversos departamentos que incorporam os museus, com periodicidade específica, que garantissem os imperativos legais e éticos para tornar aqueles museus espaços de desenvolvimento e envolvimento para com as necessidades dos públicos com deficiência/incapacitados.

2.4. Os museus e os acessos para públicos com deficiência/incapacitados em Portugal

Em Portugal, na última década, a questão do acesso de pessoas com deficiência/incapacidade em museus tem estado em agenda, quer ao nível da realização de seminários subordinados ao tema, quer ao nível da preocupação que se faz sentir por parte dos profissionais de museus. Neste contexto, em 2003 foi formado um grupo de trabalho informal sobre a questão das acessibilidades em museus denominado Grupo para Acessibilidade nos Museus, com o objetivo de partilhar informações e experiências entre todos os profissionais da área. A sua atividade, foi essencialmente marcada pela organização de um seminário anual (a partir de 2006), tornando visível metodologias de trabalho e projetos desenvolvidos quer a nível nacional, quer a nível internacional. Dez anos depois, em 2013, este grupo informal deu lugar à Acesso Cultura, Associação Cultural, com o objetivo de dar continuidade ao trabalho desenvolvido numa perspetiva formalizada. A atividade da associação tem sido ampliada pela organização de cursos

que abordam os diversos aspectos do acesso de públicos aos museus, com vista à capacitação e formação dos profissionais da área.

Em 2004, foi publicado pelo Instituto Português dos Museus o manual *Museus e Acessibilidade* (Mineiro 2004), com o objetivo de constituir um primeiro passo para apontar um caminho de “recomendações” e de “boas práticas” nas condições de acolhimento das pessoas com deficiência/incapacidade por parte dos museus. Esta publicação foi desenvolvida em parceria com outras instituições que representam as pessoas com deficiência/incapacidade: a Associação de Cegos e Amblíopes de Portugal-ACAPO, o Instituto Jacob Rodrigues Pereira - IJRP, a Associação Portuguesa de Paralisia Cerebral - Núcleo Regional do Sul - APPC-NRS, a Federação Nacional de Cooperativas de Solidariedade Social - FENACERCI e a Associação Nacional de Arte e Criatividade de e para Pessoas com Deficiência - ANACED, e surgiu no contexto do *Ano Europeu das Pessoas com Deficiência* em 2003. A concretização deste manual teve, ainda, a influência de outros trabalhos desenvolvidos em instituições congéneres como a *Direction des Musées de France (Des musées pour tous: Manuel d’accessibilité physique et sensorielle des musée, Paris, 1997)*, a *Resource, The Council for Museums, Archives and Libraries* (através das publicações no seu sítio [www. resource.gov.uk](http://www.resource.gov.uk)), ou a *The National Museums of Scotland (Designing Exhibitions to Include People with Disabilities - A Practical Guide, de Gail Nolan, Edimburgo, 1997)*, demonstrando estar atento ao contexto e às práticas internacionais. Ao mesmo tempo, a publicação deste manual afirma a preocupação por uma política cultural em torno das acessibilidades e inclusão por parte deste organismo público, que reflete uma linguagem renovada em torno das questões do acesso e da ideia de um museu para todos. Desta forma, a conceção das acessibilidades é aqui assumida num “sentido lato” centrando as atenções para além das acessibilidades físicas, para outras ações interdisciplinares, como a importância das atitudes, da sensibilização e formação de todos os funcionários implicados no processo de uma visita ao museu, e do reconhecimento das barreiras através da apresentação de uma ficha diagnóstico no final do manual.

No âmbito das práticas museais portuguesas que se encontram atualmente em vigência, e que procuram incluir públicos com algum género de incapacidade, algumas medidas têm pautado pela sua singularidade. Não se reconhece nenhum método que caracterize

globalmente a forma como os museus têm trabalhado para a inclusão, imperando, na maioria dos casos, o senso comum e a atividade empírica na procura por soluções. Os exemplos que se seguem representam práticas desenvolvidas, sobretudo pelos setores educativos dos museus, na procura por desenvolver novos públicos.

Desde 2000, o Museu de Loures oferece atividades destinadas ao público com deficiência/incapacitado, acabando por desenvolver um modelo que é aplicado a todos os museus que fazem parte da rede do município. No caso dos públicos com deficiência/incapacidade visual, criou uma passadeira que percorre todo o circuito expositivo que assinala os pontos de viragem e as zonas de paragem para explorar determinado elemento. Com vista a facilitar o seu acesso físico, disponibiliza através de um gravador portátil uma gravação que descreve o espaço¹⁶⁶. O Museu possui uma máquina de relevos, um recurso técnico que lhe permite passar para alto-relevo as imagens presentes nas exposições de modo a serem acessíveis ao tato. Este recurso, possibilita também a transcrição da informação apresentada nas tabelas para o braille.

Em 2007, o Museu do Trabalho Michel Giacometti de Setúbal, juntamente com o centro de atividades ocupacionais da Associação de Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental - APPACDM de Setúbal, criou um pólo museológico relativo a uma oficina de máquinas e ferramentas dedicada à produção de artefactos metálicos para dossiers, calendários e arquivos. Neste contexto, criou uma exposição permanente intitulada “Nós trabalhamos com as máquinas”, desenvolvido a partir das circunstâncias de um grupo de pessoas com deficiência/incapacidade intelectual, que trabalhavam naquela oficina que ia ser encerrada. O museu optou por manter aquele espaço, reconstituindo ao vivo os passos da cadeia de fabrico daqueles artefatos, dinamizados pelos seus trabalhadores, ou seja, as pessoas com deficiência/incapacidade intelectual. Da política institucional do museu é um exemplo concreto de uma posição ativa no encorajamento do respeito mútuo entre diferentes comunidades, que brota de uma noção explícita de responsabilidade para atuar como agente positivo de mudança social deste grupo em risco de exclusão social. Ainda mais, esta ideia de representação das pessoas com deficiência/incapacitadas é ampliada no *blog*, da rede *web*, do polo museológico,

¹⁶⁶ O Museu de Loures constatou que este gravador era frequentemente utilizado por públicos sem deficiência/incapacidade, que consideravam a informação nele apresentada de grande utilidade para a sua visita.

através da apresentação dos seus comentários e opiniões acerca do trabalho que têm desenvolvido.

Em 2010, o Museu Nacional do Azulejo - MNAZ inaugurou um espaço expositivo renovado, com o mecenato da Associação Salvador (dedicada às pessoas com deficiência/incapacidade motora) e da Fundação Millenium BCP, sob o título “*Tesouro do MNAZ ao alcance de todos*”, com adaptações arquitectónicas para as pessoas com deficiência/incapacidade motora e a oferta de um serviço destinado às pessoas com deficiência/incapacidade visual e surdas, com áudio-guias com descrição áudio e em língua gestual, e ainda réplicas e tabelas com informação em braille. Esta iniciativa, funcionou como o primeiro projeto-piloto desenvolvida pelo Instituto dos Museus e da Conservação- IMC. Em 2011, o Museu Nacional do Azulejo apresentou o seminário “Em torno da acessibilidade: objectivos, métodos e resultado”¹⁶⁷ com o objetivo de refletir sobre o projeto desenvolvido, nomeadamente, através da apresentação do modelo de intervenção, a metodologia de trabalho, as etapas desenvolvidas e a sua avaliação.

Em 2011, foi inaugurado o Museu da Comunidade Concelhia da Batalha, adoptando o lema “o museu de todos”, com a inclusão de recursos específicos para pessoas com deficiência/incapacidade visual e surdas. Com efeito, com o objetivo de permitir a mobilidade das pessoas com deficiência/incapacidade visual disponibiliza uma guia no pavimento que percorre todo o circuito expositivo e um áudio-guia que informa o visitante quais os passos que deverá tomar. Ao nível da informação, disponibiliza diversos equipamentos áudio, réplicas e maquetas. Como exemplo, importa referir a maqueta do Mosteiro da Batalha que apresenta três modelos, de modo a caracterizar de uma forma pormenorizada as diferentes fases da construção do edifício. São ainda disponibilizados outros recursos ampliados e em alto-contraste para as pessoas com baixa-visão e vídeo-guias em língua gestual para as pessoas surdas. Em janeiro de 2014, o museu realizou uma atividade intitulada “À Descoberta dos Sentidos” no âmbito das comemorações do Dia Mundial do Braille, que tinha como objetivo “inverter os papéis habituais”. Assim sendo, os visitantes (sem deficiência/incapacidade visual) foram

¹⁶⁷ Este Seminário fez parte de um Ciclo de Seminários sobre experiência de referência e de boas práticas. A organização foi levada a cabo pelo Ministério da Cultura, pelo Instituto dos Museus e da Conservação, pela Rede Portuguesa dos Museus e pelo Museu Nacional do Azulejo e a coordenação por Clara Mineiro.

convidados a realizar a visita de olhos vendados sendo guiados por pessoas cegas. Na verdade, as medidas aplicadas neste museu fazem parte de uma política empreendida naquele concelho com o objetivo de tornar a cidade acessível e de promover a participação cultural e cívica das pessoas com deficiência/incapacitadas. Assim, outros espaços de interesse público apresentam recursos específicos para as pessoas com deficiência/incapacidade visual como é o caso do Eco Parque Sensorial Pia do Urso, com um circuito trilhado no pavimento, informações em braille, mapas tácteis e jogos diversos. A biblioteca do concelho da Batalha que através do projeto “Ler é Ver” disponibiliza um serviço de empréstimo de livros acessíveis em braille e em áudio, e o acesso a equipamentos informáticos com *software* adaptado às pessoas com deficiência/incapacidade visual. O Santuário de Fátima desenvolveu em parceria com o Instituto Politécnico de Leiria recursos que permitem a acessibilidade das pessoas com deficiência/incapacidade visual e surdas, através de equipamentos de áudio-descrição que descrevem pormenorizadamente aquele espaço, a arquitetura, obras de arte e outros elementos de referência. Também disponibiliza visitas táteis às campas dos “três Pastorinhos” para as pessoas com deficiência/incapacidade visual e a legendagem de missas para as pessoas surdas. Ao nível do ensino superior, também o Instituto Politécnico de Leiria - IPL implementou uma política de inclusão em diversos domínios da sua ação, visível ao nível da investigação através da Unidade de Investigação Acessibilidade e Inclusão em Ação - iACT. Em 2012-2013 este grupo nomeou esse ano de “IPL (+) Inclusivo” com vista a estimular a investigação no âmbito da inclusão, dinamizar ações de sensibilização e de formação, e desenvolver ações que contribuam para as melhorias nas condições de acesso ao Instituto Politécnico de Leiria e meio envolvente. Em 2013, foi organizada a Conferência Internacional para a Inclusão *Includit 2013*, que teve continuidade no ano seguinte.

Em 2012, foi realizado o “I Encontro Transfronteiriço de Profissionais de Museus”, em Alcoutim, subordinado ao tema “Museus e Acessibilidades”, organizado pela Associação Transfronteiriça Alcoutim Sanlúcar - ATAS, em colaboração com a Associação Portuguesa de Museus - APOM e a Associação de Museólogos e Museógrafos de Andaluzia - AMMA. Neste mesmo ano, também no Algarve, a Direção Regional da Cultura realizou diversas ações de formação de acolhimento e comunicação

sobre utentes com deficiência/incapacidade visual, integradas no Plano de Formação da Rede de Museus do Algarve.

Em 2013, o Pavilhão do Conhecimento e Ciência Viva, que se tornara singular no panorama nacional, ao dispor de uma equipa de acessibilidades da qual faziam parte pessoas cegas e surdas, trilhou um caminho de retrocesso pela eliminação da mesma. Desta forma, extinguiu um serviço que o colocara numa situação exemplar no que concerne às políticas de acesso para públicos com deficiência/incapacitados em espaços culturais, que na verdade, surge desfasado de uma época que procura soluções em torno da inclusão.

Ao nível da investigação, também se tem verificado o crescimento de estudos no âmbito das acessibilidades em museus. Como exemplo, importa referir projetos desenvolvidos ao nível teórico, também com aplicação prática nas instituições museais, como é o caso das autoras Clara Mineiro (2004), Josélia Neves (2010), Patrícia Martins (2008; 2013) e Sónia Santos (2011).

Ao nível de programas em museus desenvolvidos no âmbito das acessibilidades, destaca-se o caso do CAMJAP, que desde 2005, tem desenvolvido um conjunto de oficinas para os “públicos com necessidades educativas especiais”. Este caso torna-se singular na perspetiva nacional, já que dispõe de uma programação em permanência que atua à semelhança dos programas educativos para as escolas. Com efeito, existe um programa que é apresentado pelo “Descobrir” (Programa Gulbenkian Educação para a Cultura), no início do ano lectivo, permitindo que as instituições se inscrevam durante esse mesmo ano. Este programa intitulado “Museu Aberto” é desenvolvido por dois mediadores (um funcionário e um contratado) cujas funções são exclusivamente direcionadas para esta função. A elevada afluência de inscrições, leva a que a agenda esgote, logo no início da sua apresentação. Ao mesmo tempo, é sintomática da necessidade e da falta, deste género de programas, pela elevada procura. No âmbito da presente investigação, a autora teve a oportunidade de assistir a algumas sessões do programa e de reunir com os dois mediadores, a fim de conhecer algumas estratégias e metodologias de trabalho utilizadas. Essencialmente, considera-se que este programa, pelas suas características, é destinado às pessoas com doença mental e deficiência/incapacidade intelectual. É desenvolvido a partir de quatro eixos básicos que se adaptam

à coleção ou ao tema que se quer desenvolver: o “corpo”, partindo do auto-conhecimento do esquema corporal; o “retrato”, partindo do aprofundamento da identidade e da relação / imagem do outro; as “mãos”, partindo do desenvolvimento das capacidades plásticas; a “paisagem”, partindo do mundo e do meio envolvente, onde o participante se insere. Na sua generalidade, as visitas dividem-se em dois momentos, a visita à sala de exposições permanente ou temporárias, e uma atividade de criação plástica na oficina do museu onde se estabelece a relação entre as obras e a subjetividade dos participantes. Estas atividades ocorrem regularmente durante a semana, para as instituições, e aos sábados para as famílias. Com o objetivo de cada visita ser adaptada às características dos seus visitantes, os mediadores reúnem previamente com os responsáveis das instituições inscritas. Ao mesmo tempo, o programa permite gerar um trabalho contínuo, já que cada instituição pode participar ciclicamente nas atividades correspondentes a cada um dos quatro eixos base. Em 2012, o programa do “Museu Aberto” foi alargado ao Museu Gulbenkian, passando a funcionar em parceria, através de um circuito que percorre os dois museus, de modo a serem relacionadas as diferentes obras e temáticas, presentes nas duas coleções.

Em 2009, o Museu do Centro Cultural Casapiano apresentou pela primeira vez um projeto, desenvolvido ao longo de três anos, em parceria com o Centro de Educação e Desenvolvimento - CED do Instituto Jacob Rodrigues Pereira¹⁶⁸ e seus professores de LGP, dirigido às pessoas surdas. O projeto desenvolveu-se na oferta de informação acerca da coleção através da criação de expositores digitais em LGP, que percorrem todo o percurso expositivo. A partir da planta do museu apresentada no expositor, o surdo faz a seleção dos conteúdos que pretende aceder, como por exemplo acerca de um determinado rei representado na exposição. Este projeto teve consequências fora de portas do museu, dando origem a uma série de materiais educativos que não existiam, até então, para os alunos surdos - podendo ser utilizados nas aulas e divulgado ao nível nacional (como é o caso do DVD que apresenta todos os reis portugueses). Desta forma, o material produzido no âmbito deste projeto trouxe benefícios não só os visitantes surdos daquele museu, mas ainda, a todos os alunos surdos do país. Dentro do museu,

¹⁶⁸ O CED da Casa Pia de Lisboa encontra-se vocacionado para o ensino de surdos, assumindo nos seus programas e práticas pedagógicas diárias a LGP como primeira língua. No entanto, a sua oferta formativa é igualmente aberta a crianças e jovens ouvintes. Em Portugal, é considerada a instituição de referência na área do ensino de surdos.

um dos maiores impactos verificados com a implementação deste projeto, foi a sensibilização do público não deficiente.

Em 2011, o Museu Gulbenkian desenvolveu durante um ano o projeto “Pela arte recriar a vida”, destinado a pessoas com perda de memória (essencialmente com doença de Alzheimer), em parceria com a Associação Alzheimer Portugal. Este projeto assumiu um carácter experimental “para descobrir uma linguagem adequada”¹⁶⁹ para aplicar a este público-alvo. Consistiu em deslocações quinzenais ao museu, constituída por visitas temáticas às galerias, seguida de uma oficina e de um lanche. Uma das asserções alcançadas com este projeto foi a importância do alargamento da participação destas actividades aos seus cuidadores e familiares, de modo a suscitar temas de conversas posteriores acerca da vivência do museu. No mesmo ano, o museu desenvolveu um programa destinado a pessoas com deficiência/incapacidade visual intitulado “Outras formas de ver na Gulbenkian” dividido em duas sessões: a primeira, destinado a conhecer o espaço e o ambiente do museu; a segunda, destinada à visita intitulada “O Egipto no tempo dos faraós”. Para o efeito foram contactadas instituições ligadas à deficiência/incapacidade visual no sentido de prestarem esclarecimentos e noções sobre “boas práticas” para a integração deste público como a Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal - ACAPO e a Associação Promotora do Ensino dos Cegos - APEC, e foram adquiridos materiais em relevo de apoio às visitas, nomeadamente, duas plantas do interior do Museu e um mapa do Egipto. O preço total das visitas por participante e acompanhante tinha o custo de 5,00€. No entanto, e apesar da existência de alguma divulgação por parte do museu, das associações intervenientes, e de outros sítios da *web* relacionados com a deficiência/incapacidade (como o portal www.redesolidaria.org.pt), a afluência do público foi quase inexistente.

Em 2012, a Casa Museu Anastácio Gonçalves - CMAG iniciou um programa de “percursos tácteis” para pessoas com deficiência/incapacidade visual, isto é, visitas guiadas com marcação prévia. Este percurso inclui peças de diversas natureza, como pinturas, mobiliário ou peças de cerâmica, e como tal, a aproximação às obras é igualmente feita mediante recursos diferenciados. Em alguns casos, é proporcionado o

¹⁶⁹ Cerqueira, Deolinda. 2013. “Pela Arte, Recriar a Vida - Projecto-piloto com doentes de Alzheimer”. Comunicação apresentada na Apresentação do estudo “Museus e Público Sénior em Portugal”, 18 de Março de 2013. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa. Portugal.

toque direto, em outras situações, o recurso a réplicas ou módulos que permitem compreender a estrutura das peças. No caso das pinturas, o museu adquiriu três réplicas multissensoriais sobre as obras de Columbano Bordalo Pinheiro, *Convite à Valsa* (1880) (em óleo sobre cartão), Silva Porto, *A Ceifa (Lumiar)* (1884) (em óleo sobre madeira), João Vaz, *A Praia* (1900) (óleo sobre tela). Estas peças foram adquiridas no âmbito de uma comunicação ao Grupo para Acessibilidades nos Museus, efetuada pela autora da presente tese, com o objetivo de apresentar os resultados da sua dissertação de mestrado¹⁷⁰, pelo que seguem a lógica defendida nessa mesma investigação. Assim sendo, os materiais utilizados pretendem explorar os diversos canais de exploração sensorial, como o tacto - através da representação de elementos e de referências em relevo, a audição - através de um sistema sonoro que pretende recriar o mesmo ambiente sonoro sugerido em cada obra (ou seja, o som de música valsa, o som de um ambiente campestre e o som do mar) - o olfato - através da utilização de uma fragrância que sugere o cheiro do mar no caso da obra de João Vaz. As técnicas utilizadas para a execução das réplicas, e as suas dimensões, procuraram respeitar, o mais fidedignamente possível, as mesmas que foram utilizadas pelos autores, nomeadamente, em óleo sobre madeira para a réplica referente à obra *Convite à Valsa* (Fig.7), em óleo sobre madeira para a réplica referente à obra *A Ceifa (Lumiar)* (Fig.8), e em óleo sobre tela para a réplica referente à *A Praia* (Fig.9). Outros elementos foram aplicados de forma a serem mais facilmente reconhecidos pelas características das suas texturas. No caso da primeira, um vestido, uma flor e uma almofada em tecido, entre outros. No caso da segunda, o recurso a diferentes texturas, como palha e outros elementos florestais. Também a base desta réplica apresenta uma característica particular; em lugar de assentar numa base plana, assenta sob uma base diagonal, de modo a facilitar a noção da representação da perspetiva presente na pintura. No caso da terceira, a aplicação de areia e de diferentes camadas na representação das nuvens, facilita a compreensão da dispersão das mesmas no horizonte, conforme é sugerido na obra. Ao longo do circuito da visita estão presentes plantas em relevo e tabelas em braille com informações acerca das obras.

¹⁷⁰Roque Martins, Patrícia. 2008. A inclusão pela arte: museus e públicos com deficiência visual. Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa.

O Museu Nacional Machado Castro tem vindo a desenvolver um conjunto de programas sob o título da “inclusão” numa abordagem diversificada e em parceria com outras instituições, que envolve diversos grupos em risco de exclusão: o projeto “Construa pontes e não barreiras” em parceria com a Associação Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental de Coimbra - APPACDM-Coimbra e a Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Coimbra - FPCE-UC destinado às pessoas com deficiência/incapacidade intelectual; o projeto “Eu no musEU” em parceria com a Associação Alzheimer Portugal - Delegação Centro - APDC destinado às pessoas com doença de Alzheimer; o projeto “NÓS no musEU” em parceria com a Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Coimbra destinado a “crianças e jovens com necessidades educativas especiais” e adultos social e culturalmente excluídos.

Apesar da crescente preocupação pelas questões de acesso, da inclusão e de desenvolvimento de públicos - pela influência de uma nova perspetiva da ideia de museu, e das recentes conduções legislativas - pela influência das políticas europeias, as relações entre museus e visitantes com deficiência/incapacitados em Portugal continuam a ser processadas de uma forma desigual.

Como apontou Hollins (Hollins 2010, 229), as pessoas com deficiência/incapacitada, em Portugal, continuam a ter o acesso negado às decisões-chave na política, educação e cultura das instituições, o que lhes poderia garantir a sua participação plena em sociedade. Hollins refere-se à experiência do museu de forma “holística inclusiva” para caracterizar uma visão que inclui a acessibilidade em todos os passos durante a jornada de uma visita de uma pessoa com deficiência/incapacitada. Essa visão holística inclusiva englobaria: a provisão de uma página *web* inclusiva; uma estratégia de *marketing* direcionada para os media relacionados com a deficiência/incapacidade e acessibilidades; exposições e sinalizações claras adaptadas às pessoas com deficiência/incapacidade física e sensorial, pessoas com deficiência/incapacidade intelectual ou com problemas de saúde mental. A acessibilidade seria desenvolvida por todo o espaço do museu, como o edifício, os serviços de acesso ao visitante, a cafetaria e serviços sanitários, assim como os funcionários dos museus estariam cientes dos seus direitos. Em suma, desde o início da experiência até ao fim, as pessoas com deficiência/

incapacitadas saberiam que aquele espaço foi pensado para elas, pela atitude demonstrada por parte do museu através do seu empenhamento, conteúdos apresentados, ação dos funcionários e as facilidades encontradas durante a visita. As pessoas com deficiência/incapacitadas não se sentiriam segregadas, e não teriam de comprometer as suas conversas acerca das dificuldades de acesso encontradas. As histórias da deficiência/incapacidade, representadas no passado e no presente, e/ ou temas que afetam as vidas das pessoas com deficiência/incapacitadas na atualidade iriam ter grande destaque e importância nas exposições do museu e nos programas de aprendizagem.

Em Portugal, na sua generalidade, têm se verificado um aumento elevado das questões em torno do tema das acessibilidades, nos últimos anos. Esta temática surge, pois, sob diversas perspetivas, quer ao nível de guias para profissionais de museus para tornar edifícios, exposições e programas acessíveis, quer ao nível de debates e partilhas de novas concepções museológicas contemporâneas, ou de práticas já implementados a nível nacional ou internacional que servem de exemplo. Cada vez mais, se identificam diferentes níveis de acesso com o objetivo de ir ao encontro das características dos diversos públicos que, de um modo geralmente alternado, incluem as pessoas com deficiências/incapacidades físicas e sensoriais, pessoas com deficiência/incapacidade intelectual ou com problemas de saúde mental. No entanto, estas medidas implementadas a favor da inclusão continuam a acontecer em pequena escala, de uma forma muito fragmentada e pouco incrementada. Apesar da recente legislação, o acesso das pessoas com deficiência/incapacitadas continua a ser efectuado de uma forma desigual, que na prática se reporta para o período da integração das pessoas com deficiência/incapacitadas do anos 1960/70. Poucas, ou até mesmo raras, são as instituições que assumem a posição holística inclusiva, defendida por Hollins (Hollins 2010), na planificação e apresentação dos seus serviços. Consequentemente, a promoção das acessibilidades em Portugal, ainda se reflete, em muitas situações, em propostas de fraca qualidade ao nível da promoção de atividades e de recursos, ao nível da captação de públicos com deficiência/incapacitados, como também, ao nível da inovação, da avaliação e investigação. Mas não só. A representação da deficiência/incapacidade em Portugal, continua a ser sub-representada, na perspetiva das coleções e

das exposições e, pela fraca presença de pessoas com deficiência/incapacitadas enquanto visitantes ou funcionários dos museus. Como resultado, a falta de serviços e recursos destinados a estas pessoas leva a uma atitude pouco crítica ao nível da qualidade dos serviços existentes ou os que estão a ser criados, por duas razões principais: por um lado a falta de práticas exemplares inibe a reflexão sobre aquilo que realmente poderia ter sido feito por parte dos profissionais dos museus e das pessoas com deficiência/incapacitadas; por outro lado, as pessoas com deficiência/incapacitadas, podem considerar que a emissão de juízos de valor poderá levar à diminuição de uma aposta neste tipo de serviços, assumindo uma postura, no sentido de querer aproveitar aquilo que existe como se tratasse de uma oportunidade única. De acordo com a experiência de Mineiro¹⁷¹, profissional do organismo público DGPC,

“a principal barreira é ao nível das atitudes dos profissionais dos museus e monumentos, porque a maioria das pessoas pensam que as acessibilidades e o património são incompatíveis, que as acessibilidades dizem respeito aos serviços educativos, que não são um dever das entidades públicas, é vista como benéfica apenas para uma minoria. (...) Isto acontece porque há muito pouca informação de como é abordada a nível internacional. Como a oferta é pouca as pessoas com deficiência não exigem e as associações têm pouco poder de reivindicação e de mobilização junto dos poderes políticos. Por isso, é também um problema de atitude por parte das pessoas com deficiência.” (Mineiro 2014).

Obviamente que a questão aqui colocada do fraco poder reivindicativo das pessoas com deficiência na afirmação dos seus direitos, não será esta uma situação transversal à sociedade portuguesa? Segundo Mineiro, para contornar esta situação a DGPC tem procedido à formação interna do seu pessoal, desde os arquitetos, até aos diretores, técnicos superiores e restante pessoal dos monumentos, palácios e museus da sua tutela. A DGPC está também a fazer um estudo das condições de acessibilidade dos espaços por si tutelados com o objetivo de avaliar a situação atual e elaborar propostas para a resolução dos problemas identificados.

Durante muitos anos, os museus foram pensados para conservar as suas coleções. Atualmente, assiste-se a uma mudança de paradigma, que se entrevê na tentativa de se implementar uma política museológica nacional centrada nas pessoas e não nas suas

¹⁷¹ Mineiro, Clara. 2014. Participação no debate “Legislação na acessibilidade: acrescentar ou fazer cumprir?”, organizado pela Acesso Cultura, Museu de São Roque, Lisboa, 16 de janeiro.

coleções, como indicam o três primeiros princípios que encabeçam a Lei-Quadro do Museus Portugueses, Lei nº47/ 2004 de 19 de agosto de 2004, no artigo 1.º:

- “ a) Princípio do primado da pessoa, através da afirmação dos museus como instituições indispensáveis para o seu desenvolvimento integral e a concretização dos seus direitos fundamentais;
- b) Princípio da promoção da cidadania responsável, através da valorização da pessoa, para a qual os museus constituem instrumentos indispensáveis no domínio da fruição e criação cultural, estimulando o empenhamento de todos os cidadãos na sua salvaguarda, enriquecimento e divulgação;
- c) Princípio de serviço público, através da afirmação dos museus como instituições abertas à sociedade;” (*Diário da Republica* n.º195 série I-A. 2004. p.5379).

No entanto, os museus portugueses continuam a ser instituições não pensadas para os seus públicos.

Por outro lado, a promulgação do Decreto-Lei n.163/2006 de 8 de agosto de 2006, tornou convicta a necessidade de se fazer cumprir a lei existente, criando coimas e organismos de fiscalização para que a aplicação das acessibilidades seja cumprida até 2017. Apesar disso, a própria lei criou exceções à sua execução, nos casos em que seja necessária a “aplicação de meios económico-financeiros desproporcionados ou não disponíveis, ou ainda quando afectem sensivelmente o património cultural ou histórico”. Neste sentido, a base legal existente, que poderia funcionar como motor para a mudança das mentalidades, torna-se insuficiente.

Assim, resta o reconhecimento do papel das acessibilidades como instrumento e prática fundamental que serve, não só o potencial do museu, como as suas funções intrínsecas. Isto é, o potencial do museu para a criação de novos públicos, na sua função social ao redor da primazia humana. Nas suas funções intrínsecas, dado que a acessibilidade é um direito e não o benefício de alguns, até porque, como anteriormente referido, quando um museu trata das acessibilidades físicas, acaba por criar acessos não somente às pessoas com deficiência/incapacitadas, mas a um grupo mais alargado da sociedade, como as pessoas idosas, pessoas que transportam cadeiras de bebés ou grávidas. Essa noção - de que os serviços criados para as pessoas com deficiência/incapacitadas também podem

ser úteis às pessoas sem deficiência/incapacitadas, ainda não esta enraizada na consciência dos museus portugueses.

Ainda ao nível da consciencialização, importa endereçar outra lacuna, que também vai ao encontro da questão das atitudes: a noção do museu como verdadeiro serviço público. O manual *Museus e Acessibilidades* é esclarecedor dessa ideia:

“ (...) os espaços e equipamentos para o uso público devem estar sempre disponíveis, independentemente dos dias da semana ou da presença de um determinado funcionário. No caso específico dos museus, as pessoas com deficiência devem poder efectuar a sua visita sozinhas sem a necessidade de marcação prévia e não depender de grupos especialmente organizados. O visitante deve-se sentir bem-vindo em qualquer altura, e não estar sujeito a um serviço que lhe é disponibilizado extraordinariamente. Se é normal fornecer o guia do museu em línguas estrangeiras, uma versão em Braille ou em “linguagem fácil” deve ser encarada da mesma maneira.” (Mineiro 2004, 22)

Por outro lado, há também a necessidade de sublinhar a ideia do papel das instituições perante o meio físico e social. Pois, à luz do modelo social, a incapacidade resulta não da deficiência em si, mas antes do ambiente físico e social. Esse sim, é que é incapacitante, tal como é enunciado no referido manual:

“ (...) o problema deve ser focalizado não nas necessidades especiais que a pessoa tem, mas sim no meio físico ou social em que ela vive. Por exemplo, se uma pessoa numa cadeira de rodas não consegue entrar num edifício, o problema não está na deficiência que levou a pessoa à cadeira, mas sim na largura da porta ou nos degraus no átrio.” (Mineiro 2004, 22)

Na maioria dos casos, a projecção das acessibilidades não é pensada ao nível político, enquanto projeto inicial, mas antes no plano rectificativo para colmatar necessidades que eventualmente se vão fazendo sentir. Constata-se pois, que as relações entre os museus nacionais e as pessoas com deficiência/incapacitadas ainda operam ao nível mais básico, ou seja, são estabelecidas e mantidas de um só lado, através de consultas com propósitos, ora curatoriais, ora para obter informações educativas, ou no âmbito de iniciativas para o desenvolvimento de públicos. Nesta situação, as preocupações dos museus acontece exclusivamente por satisfazer os seus interesses, em vez de, priorizar os direitos e interesses das pessoas com deficiência/incapacitadas. Esta questão poderá conduzir a uma outra: a da sensibilização. Está a sociedade portuguesa sensibilizada

para a diversidade e para os aspetos implicados na questão social da deficiência/incapacidade? Mais uma vez o estudo *Museus e Acessibilidades* aborda esta problemática:

“[a] exclusão não será certamente intencional: resulta da falta de conhecimento ou de esquecimento por parte de quem concebe espaços, equipamentos ou dinamiza serviços. Ou então do receio de não saber lidar com a diferença. Outras vezes o trabalho com pessoas com necessidades especiais é evitado por ser considerado mais desgastante do que com outro público-alvo.” (Mineiro 2004, 21)

E aponta possíveis soluções:

“Todos os funcionários do museu devem ser sensibilizados para a diversidade e para a diferença dentro da sociedade em geral e, em particular, dentro da comunidade das pessoas com deficiência. Os decisores, os que dirigem e programam, os que concebem e planeiam as exposições, os guardas e os recepcionistas, toda a equipa do museu, enfim, deve receber formação sobre a maneira de encarar a acessibilidade. E que desempenha funções junto do público deve conhecer bem as condições de acessibilidade do espaço, do equipamento, dos serviços e de cada nova exposição.” (Mineiro 2004, 23)

Por detrás do progresso lento que a maioria dos museus tem feito, fatores como a necessidade de ter funcionários com formação adequada e os limitados recursos financeiros continuam a ser citados como as principais barreiras que impedem os museus de ir em frente no campo das acessibilidades. Ao nível da formação, esta questão poderia ser melhorada nos *curricula* das universidades, nas escolas superiores e técnicas, no que se refere aos cursos de museologia, que deveriam incluir mais vincadamente disciplinas que abordassem a relação entre museus, sociedade e seus contextos. Desta forma, igualmente se daria lugar aos princípios definidos na Lei-Quadro do Museus Portugueses, Lei nº47/2004 de 19 de agosto, nomeadamente, a importância que a pessoa adquire na conceção e na prática museal. Exemplo disso, é o curso de mestrado em *Museums Studies* da *School of Museum Studies* da *University of Leicester*, em Inglaterra, que procura forjar novas funções e relações no âmbito dos museus e da sociedade contemporânea através de linhas temáticas das disciplinas que leciona. Outro exemplo, surge nos Estados Unidos, através da *Art Beyond Sight Institute* que se encontra a desenvolver um “Programa Curricular em Incapacidade e

Inclusão” nos cursos de formação em “estudos de museus”, assente em módulos de aprendizagem sobre os públicos dos museus com deficiência/incapacitados, em parceria com seis universidades: *Arizona State University*, em Tempe; *University of Washington*, em Seattle; *Indiana University-Perdue University*, em Indianapolis; *University of the Arts, Philadelphia*, na Filadélfia; *Cooperstown Graduate Program*, em Nova Iorque; *George Washington University*, Washington DC. Apesar disso, o PAIPDI (2006) contemplou numa das suas estratégias para “Promover o acesso universal ao meio físico, ao edificado e aos transportes” a elaboração de um guia de recomendações para que as questões do *design* universal passassem a fazer parte dos cursos ministrados no ensino superior.

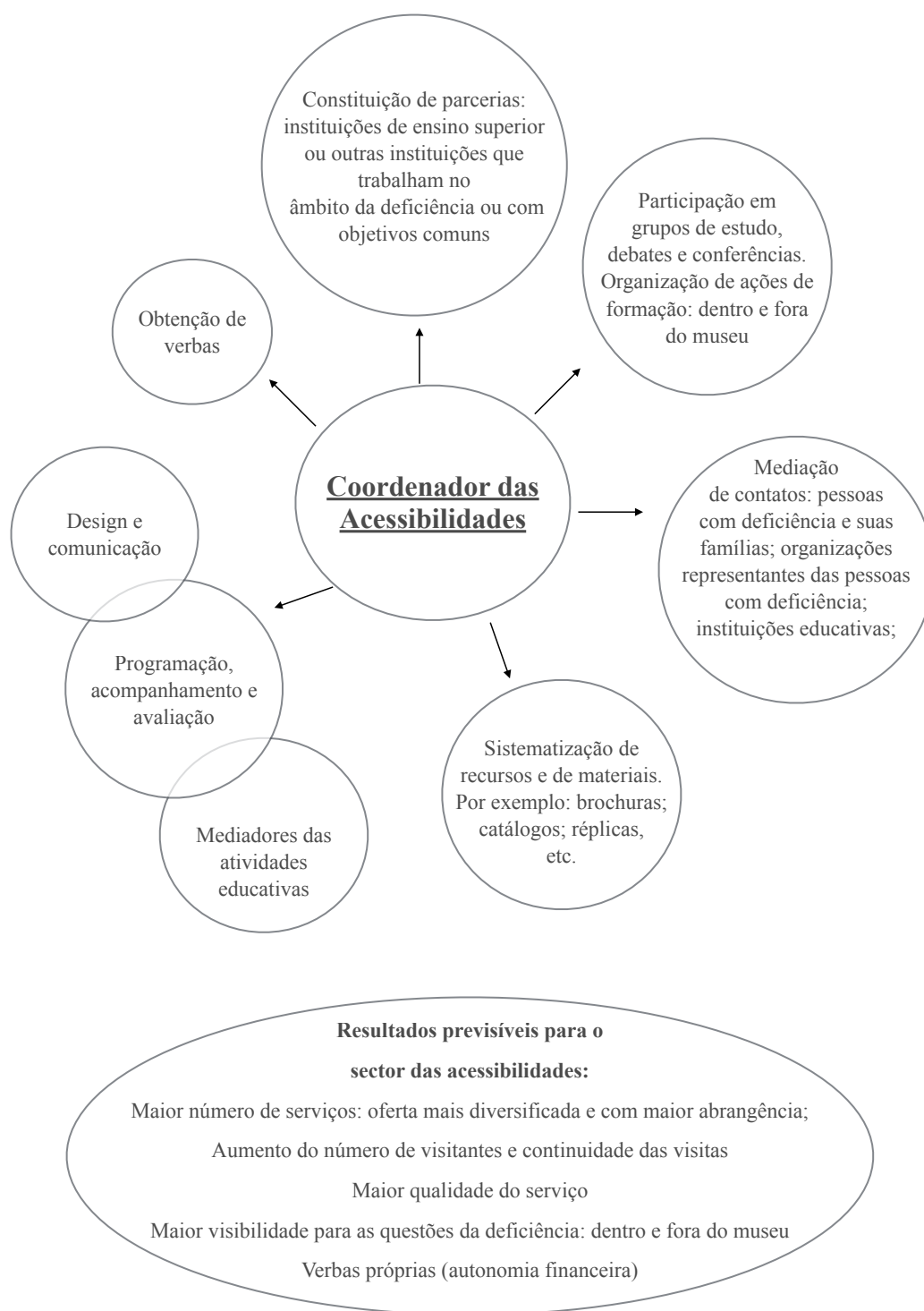
A questão dos recursos financeiros limitados liga-se forçosamente à restrição dos recursos humanos. Assim, a promoção das acessibilidades no campo dos museus passa necessariamente pela implementação de equipas cujas funções se reportem exclusivamente ao seu tratamento. Se se proceder a uma comparação genérica com o contexto internacional, nomeadamente, com os museus que são pro-ativos no tratamento das questões das acessibilidades e da inclusão social, facilmente se compreende que o desenvolvimento que atingiram no setor se deve ao facto de terem recursos humanos disponíveis para tal. Existe, pois, uma grande dificuldade em desenvolver uma política inclusiva nos museus portugueses se não existir nenhum funcionário encarregue por essa função. Efetivamente, considera-se que a relação entre o museus e as pessoas com deficiência/incapacitadas apenas terá início através da presença de um coordenador de acessibilidades para o desenvolvimento dos públicos. Desta forma, a presença desta figura no setor museal opera na criação de programas inclusivos para pessoas com deficiência/incapacitadas, já que a falta de uma pessoa cuja função no museu se direcione exclusivamente para esta área de trabalho constitui uma barreira para a criação deste género de programas. O caso português é exemplo desta situação, em que o tratamento das acessibilidades é assumido para um funcionário do museu com outras funções - normalmente é centrado nas pessoas que trabalham nos serviços educativos - impedindo a execução de um trabalho contínuo e até especializado para esta área em concreto. Assim sendo, a figura de um coordenador de acessibilidades é fundamental para a conceção de um museu inclusivo, passando pela concretização de

diversas funções essenciais para a programação inclusiva, que importa referir: a mediação de contatos de modo sistemático e direto, que inclui as pessoas com deficiência/incapacitadas, as organizações que trabalham no âmbito da deficiência/incapacidade, as famílias e as instituições educativas, a imprensa - especialmente da área, para a promoção dos seus serviços; a sistematização de recursos e de materiais essenciais à recepção dos públicos com deficiência/incapacitados, que passa pela elaboração dos materiais e pela contratação de empresas para o efeito de uma forma mais consciente e responsável. Pode ainda passar pela constituição de parcerias para o efeito, como as universidades ou instituições ligadas à deficiência/incapacidade; a obtenção de verbas que permitam um maior investimento em materiais, algo que muitas vezes não acontece pela falta de uma pessoa que organize todo este processo; o acompanhamento e avaliação de todo o processo implicado na inclusão, pois só assim, poderão ser repensadas algumas estratégias que não funcionem e poderá ser garantida a qualidade do serviço. Por outro lado, a presença de um coordenador em acessibilidades, em cada museu, irá facilitar o nível de consciência e de informação sobre o acesso de pessoas com deficiência/incapacidade dentro da própria instituição – como os diretores, muitas vezes alheios a todas estas questões, monitores, os seguranças e outros funcionários que estão implicados no processo de uma visita ao museu. Esse nível de consciência e de informação, poderia ser aplicado fora da instituição museu através da participação ativa, desse coordenador em acessibilidades, em grupos de estudos, debates ou conferências. Poderia igualmente aplicar-se na organização de ações de formação para pessoas ou entidades interessadas em especializarem-se neste tema, apresentando pontos de vista ou metodologias de trabalho para que se criem pontes que facilitem a qualidade de vida das pessoas com deficiência/incapacitadas.

Por outro lado, os funcionários que desenvolvam a sua actividade em torno do público com deficiência/incapacitados – como os mediadores - poderão, igualmente, desenvolver diferentes níveis de qualificação relacionados com os públicos a que se dirigem, constituindo-se, assim, uma equipa de funcionários com funções específicas dentro do setor das acessibilidades. Assim, passariam a existir funcionários mais especializados no trabalho em torno dos públicos com determinadas características, como a deficiência/incapacidade intelectual, visual, ou auditiva, entre outras, que poderiam ser

trabalhadas no contexto da inclusão social. Desta forma, dar-se-ia lugar à constituição de uma equipa de acessibilidades - que deveria ser composta por elementos com deficiência/incapacitados, de modo a assegurar a sua representatividade, e a adequação de alguns aspetos relacionados com as particularidades de cada deficiência/incapacidade, para a qual se dirigem. Esta medida, certamente traria vantagens ao nível da captação de públicos, já que poderia aumentar a sua motivação para visitar aquele museu ao serem recebidos por funcionários com a mesma deficiência/incapacidade.

O esquema apresentado (quadro 8) pretende sistematizar esta proposta na criação da figura do coordenador das acessibilidades na prática museal, nomeadamente, suas funções e benefícios:



Quadro 8. Esquema relativo à figura do coordenador das acessibilidades em museus: funções e benefícios

Na realidade, raramente são garantidos os conhecimentos e os procedimentos necessários a um atendimento eficaz perante os públicos com deficiência/incapacitados, que ocorre pela falta generalizada de formação dos profissionais de museus (que são raros os casos em Portugal). Quando essa formação ocorre é demasiadamente generalista, breve e pouco aprofundada. E em poucos casos é consolidada pela prática. Esta falta de conhecimento leva à tentativa, por parte dos museus, de realizar algumas ações integradoras que levam, na maioria das vezes, a adjectivar o museu como sendo “acessível” quando, na verdade, se dá lugar à criação de salas especiais segregadas, à disponibilização de materiais educativos de fraca qualidade e significado que, em vez de viabilizarem soluções, dificultam o acesso das coleções através de recursos que não vão ao encontro dos interesses dos públicos. Um exemplo concreto é o catálogo em braille apresentado pelo Museu da Música, com conteúdos pouco apelativos, apesar de se tratar de uma coleção com grande potencial para trabalhar com os públicos com deficiência/incapacidade visual. Efetivamente, a criação de uma equipa multidisciplinar para o tratamento das acessibilidades em museus permite o desenvolvimento de uma metodologia de trabalho mais diversificada e flexível. Mais facilmente ocorrerá uma maior oferta de atividades e, consequentemente, maior será o interesse e a participação do público com deficiência/incapacitado. Obviamente que se pretende relacionar o sucesso na frequência aos museus com a oferta das propostas educacionais ou sociais. Melhores resultados serão alcançados se forem constantes e bem definidas, em vez de esporádicas ou passivas. Quanto mais variadas forem essas propostas, maior número de visitantes poderão ser abrangidos. E este será um benefício de ordem quantitativa e qualitativa. Em primeiro lugar, porque possibilita o aumento de visitantes, nomeadamente pessoas com deficiência/incapacitadas e até seus familiares ou acompanhantes e, em segundo, porque contribui para aumentar e tornar mais completa a informação recebida. Talvez se imponha uma renovada sensibilização da opinião pública, para os processos socialmente ligados ao reconhecimento da relação entre deficiência/incapacidade com os fatores ambientais, que por ação ou omissão, promovem a perpetuação da exclusão. Talvez seja necessária a produção de grandes mudanças acerca daquilo que ainda se pensa em relação à deficiência/incapacidade, e o modo como a resposta se processa enquanto assunto de esfera pública, transversal a

toda a sociedade portuguesa. É inquestionável, que a forma como se perspetiva a deficiência/incapacidade se torna primordial no modo como se analisam os problemas e as soluções em relação ao tema, em Portugal.

PARTE II

ESTUDOS DE CASO: ESTRATÉGIAS INCLUSIVAS APLICADAS NO CENTRO DE ARTE MODERNA E NO MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN

Capítulo 1

**A Fruição E A Prática Por Parte Das Pessoas Com Deficiência/
Incapacidade Intelectual. “Estou A Adorar A Minha Vida!”**

1– A estratégia desenvolvida: o contato com as instituições e pessoas com deficiência/incapacidade intelectual, proposta de um percurso e instrumentos multissensoriais de acesso

O primeiro contacto estabelecido com pessoas com deficiência/incapacidade intelectual desenvolveu-se a partir das atividades programadas no CAMJAP para os públicos com deficiência/incapacidade através das oficinas intituladas “Museu Aberto”. Considera-se este primeiro contato fundamental, pois permitiu aprofundar o conhecimento da investigadora com este grupo, até então desconhecido no âmbito das suas relações sociais, permitindo a desmistificação de certos receios e ansiedades comuns, ou talvez inerentes a todo o sujeito não acostumado a conviver com as pessoas com deficiência/incapacidade intelectual. Foi, assim, estabelecido um primeiro passo, antes de avançar com a concretização de um estudo de caso, a ser realizado naquele espaço, colhendo algumas estratégias já desenvolvidas e avaliadas pelos mediadores daquele programa - Margarida Vieira e Miguel Horta - como também avaliando a introdução de novas estratégias, com vista ao desenvolvimento de uma experiência estética em torno de determinadas obras em exposição naquele museu. Acerca das estratégias já desenvolvidas por parte dos mediadores, e que se julgam benéficas para potenciar não apenas a experiência estética, como também, para criar condições propícias para a apreciação das obras de um modo aberto e receptivo, há alguns pontos a referir. Destaca-se o papel dos dois mediadores que, assumindo quase a representação de dois atores em cena - que na verdade o são na dinâmica social, com o objetivo de abrir espaço para o acesso às obras. Ao longo daquelas sessões, a mediação foi estabelecida ao redor de um diálogo entre ambos, promovido através de questões provocadoras, de jogos perceptivos ou de troca de impressões que tornavam inevitável a participação e o envolvimento do público que procurava tomar parte num modelo de interpretação conjunta. Outro elemento presente no discurso destes mediadores foi a construção de uma narrativa ao redor da experiência pessoal de cada participante, numa atitude de curiosidade, para partir para o encontro com a obra. Assim, em torno da exposição temporária “Paisagem na Coleção do CAM” (patente de 12 de novembro de 2011 a 22 de janeiro de 2012), foram integradas algumas perguntas aos participantes, como, por

exemplo, “como seria a paisagem ao redor das suas casas?”, ou “qual teria sido a sua última visita à praia?”. Embora se tratasse de atividades programadas, foi igualmente possível perceber que cada sessão seria única e inventada caso a caso, tendo em conta as circunstâncias e o momento em que aquela mediação aconteceu, não havendo espaço para uma interpretação singular e correta. Assim mesmo, numa das sessões, em que foram compreendidos alguns indícios de exaustão do grupo participante, a atividade na oficina do museu desenvolveu-se em torno de uma atividade de música e de movimento corporal - talvez por influência de uma das competências pessoais de um dos mediadores em dança - criando-se oportunidades para se entrar em contato com outras experiências no seio da prática museal, para além do encontro tradicional com a obra de arte propriamente dito. Outro caso, que também ocorreu, foi a distribuição de funções específicas aos participantes, que revelaram uma atitude mais inibida, no desenvolvimento de uma determinada atividade, de modo a ampliar o grau da sua participação. Para além destas estratégias, os mediadores reúnem previamente com os representantes de cada instituição, estruturando e adaptando cada atividade às características do grupo.

Nesta experiência foi, ainda, possível constatar a diversidade de atitudes na prática institucional de cada organização de pessoas com deficiência/incapacidade intelectual, onde em alguns casos é possível reconhecer um papel paternalista ou restringível, no sentido de limitar a palavra ou outros géneros de comportamentos do grupo que fogem do padrão dito convencional. Nesta análise foi notório que os participantes com um grau de autonomia mais elevada, ou uma participação mais ativa, pertenciam às instituições da qual faziam parte os profissionais que demonstraram possuir competências sociais e profissionais mais ao nível dos critérios definidos pelo conceito da inclusão. Ao invés, os participantes mais relutantes em intervir, motivados pelo medo de falhar ou desagradar ao “seu” monitor, pertenciam às instituições cuja paradigma do *deficit* se reconhece implicitamente no modo de atuar dos seus profissionais.

Oportunamente, esta constatação introduz uma segunda via no propósito por alcançar um maior estreitamento no conhecimento da questão da deficiência/incapacidade intelectual no âmbito da investigação desenvolvida. Num colóquio desenvolvido pelo INR, ao falar sobre “Direito e Auto-Representação. O estado da arte do movimento da

auto-representação”, e em representação da FENACERCI, Sandra Marques deu a conhecer um vídeo desenvolvido no âmbito do *National Down Syndrome Congress*, intitulado “*More Alike Than Different*” (mais parecidos que diferentes¹⁷²) numa alusão clara à citação da célebre frase da escritora e poeta estadunidense Maya Angelou “we are more alike, my friends, than we are unlike” (somos mais parecidos, meus amigos, do que não parecidos¹⁷³)¹⁷⁴. Este vídeo, que pretende dar voz ao movimento da auto-representação na defesa dos direitos e interesses das pessoas com deficiência/incapacidade intelectual, testemunha relatos da vida quotidiana de pessoas com Síndrome de Down, contando algumas das suas experiências. Assim, compreende situações de vida que em nada diferem dos estilos de vida das pessoas sem qualquer género de incapacidade na sociedade contemporânea, como a conquista de uma habitação própria e uma vida independente, um emprego, a aquisição de um curso superior, um relacionamento amoroso, e de outras atividades de lazer, como a prática desportiva ou de atividades domésticas, como as lidas da casa ou a confeição de uma refeição. No entanto, Sandra Marques adverte que este vídeo que foi feito no Estados Unidos - poderia ter sido igualmente realizado com pessoas do Canadá ou da Europa do Norte, estando, na verdade, muito longe da realidade portuguesa, em que a questão da auto-representação está muito pouco desenvolvida e ainda é recente. Este movimento, que nada mais reclama do que a defesa dos seus direitos e a expressão das suas necessidades, é relativamente recente em Portugal, aparecendo em meados dos anos 90, do século XX, embora tenha surgido na Suécia no final dos anos 60 e início dos anos 70, migrando para os Estados Unidos e Canadá onde se desenvolveu amplamente. Segundo Marques, houve a tentativa de replicar o modelo sueco, algo que não vingou dadas as diferenças que caracterizam a realidade nacional. Neste caso, são diversos os fatores que têm travado este processo: as pessoas sem deficiência/incapacitadas que impõem limites e não a deficiência/incapacidade em si; as pessoas com deficiência/incapacitadas, em que a maioria não reconhece a necessidade de autonomia, porque nunca foi habituada a isso, desconhecendo os seus direitos. Consequentemente, quando

¹⁷² Tradução da autora.

¹⁷³ Tradução da autora.

¹⁷⁴ (cf. http://www.youtube.com/watch?v=s0zrX_0Iiuo).

lhês são retirados, não luta por eles; as famílias, que estão muito fragilizadas para capacitá-las e responsabilizá-las, como, por exemplo, no que diz respeito no acesso ao emprego ou à residência autónoma, sentando dependentes do poder das organizações e dos seus profissionais para a tomada de iniciativas; o papel das instituições torna-se fundamental, quer no apoio às pessoas com deficiência/incapacitadas quer no apoio às suas famílias, muitas delas de origem carenciada, de modo a promover oportunidade e instrumentos para que exerçam os seus direitos e competências. Na verdade, a qualidade das organizações foi considerada fundamental para ajudar a criação de grupo de auto-representantes nas instituições. Enfim, de um modo geral, é notória a dificuldade que a deficiência/incapacidade intelectual tem em se impor comparativamente com as outras deficiências/incapacidades, sendo as que menos conseguem fazer valer os seus direitos, não existindo nenhum grupo de pressão na própria sociedade que reclame a mudança. Por outro lado, outra barreira que aponta, para o exercício dos seus direitos, é a própria legislação. Assim, refere-se a uma desatualização do *Código do Processo Civil*, através do Decreto-Lei n.º44129 de 28 de dezembro de 1961 e do *Código Civil* nacional, através do Decreto-Lei n.º47344, de 25 de novembro de 1966, estabelece os regimes de “interdição” e de “inabilitação”, para todos aqueles que possuem “anomalia psíquica, surdez-mudez ou cegueira”. Assim, o interdito é equiparado a um menor, estando sujeito à autorização dos seus pais como se tratasse, em termos legais, de uma criança. Em ambos os regimes, estas pessoas ficam impossibilitadas de exercer o direito de voto, e na razão de uma “anomalia psíquica”, o poder paternal, a incapacidade para testar, a incapacidade para ser tutor. A celebração do casamento é permitida, embora possa ser anulada em caso de oposição. Para que ocorram mudanças na realidade portuguesa, Marques sugere: a necessidade de serem implementados os direitos consagrados na *Convenção das Nações Unidas sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência* de 2006, nomeadamente, a capacidade jurídica (no artigo 12.º), uma vida independente (no artigo 19º), respeito pelo lar e pela família (no artigo 23º) e a participação na vida pública e política (no artigo 29º); o incremento de um sistema de apoio à tomada de decisões, através de uma rede protetora que regule o exercício dos seus direitos - não permita a sua perda, e de financiamento. Neste campo são fatores determinantes a compreensão do nível de dependência e do nível de capacidade cada um. No que diz respeito aos

direitos reclamados pelo movimento da auto-representação, defende: o direito das pessoas com deficiência/incapacitadas intelectual falarem por si próprias, tomarem as suas decisões e verem as suas escolhas respeitadas; participar na vida em comunidade; ter relacionamentos significativos (emocionais e sexuais); conhecer os seus direitos; o exercício da cidadania como qualquer outra pessoa, como o direito ao voto.

Após este primeiro contato com a FENACERCI, foi estabelecido um segundo através de uma reunião, com vista a dar conhecimento sobre o projeto que se pretendia desenvolver, através de um estudo de caso com pessoas com deficiência/incapacidade intelectual no CAMJAP. A partir desta, foi indicada uma instituição associada interessada em participar na experiência que se pretendia propor - a CERCICA. Um primeiro encontro, foi então, proporcionado nas instalações desta instituição com Daniela Gomes, em que foi apresentada a sua organização - desenvolvida a partir de três pólos: o oficial para as pessoas mais autónomas cuja ação se relaciona, a título de exemplo, com a produção de plantas para os jardins de Cascais ou com o desenvolvimento de atividades relacionadas com artes decorativas e azulejaria; o ocupacional, para pessoas que têm alguma autonomia embora revelem algumas dificuldades na condução de um ritmo de trabalho. Neste caso as pessoas recebem uma gratificação de acordo com o trabalho que exercem. O terapêutico, para pessoas com menos autonomia, cujo objetivo é manter uma atividade ou ocupação com vista à promoção de melhorias e bem estar pessoal. Ainda há a oferta de uma atividade transversal, pertencente ao “Centro de Atividades Ocupacionais” que recebe pessoas com os três níveis de autonomia, de acordo com as motivações. São também disponibilizadas residências, a tempo inteiro ou parcialmente, em razão do nível de autonomia de cada pessoa. No que concerne ao trabalho desenvolvido entre instituições que operam no âmbito de deficiência/incapacidade intelectual e os museus, Daniela refere a necessidade da criação de recursos em parceria que permitam trabalhar em continuidade, uma espécie de roteiros para monitores que suscitem o desenvolvimento de atividades diversas depois de uma visita ao museu. Neste aspeto lamenta que, até agora, lhe parece que o contato que os profissionais dos museus estabelecem com os técnicos das instituições serve somente para acompanhar os visitantes ou para desempenhar os aspetos burocráticos necessários, não havendo demonstração de

interesse nos contributos que possam exercer no aumento de competências dos visitantes para além daqueles que são proporcionados durante uma visita dentro do espaço museal.

Relativamente à organização do estudo de caso no CAMJAP com um grupo de participantes da CERCICA foram combinadas e explicadas algumas estratégias a aplicar, como a divisão de cada visita em dois momentos - o da vista à exposição e da atividade plástica na oficina do museu, a distribuição dos participantes em dois grupos - os mais autónomos e os menos autónomos, a disponibilização de recursos de leitura - como os conteúdos das tabelas referente a cada obra, em leitura fácil e fichas de leitura também em leitura fácil para cada participante levar consigo no final de cada visita, e de um inquérito a cada um dos participantes para uma análise qualitativa da pesquisa. Cada visita ao museu teria a duração de cerca de duas horas, a primeira passada no espaço da exposição e a segunda na oficina do museu.

O percurso proposto para este estudo de caso, previu a análise de duas obras de arte em exposição naquele museu: a *Pintura Habitada* (1976) de Helena Almeida (fotografia e pintura acrílica de 68cm X 350cm) (fig. 49) e a *Sombra Projectada de Christa Maar* (1968) de Lourdes Castro (tinta gliceroftálica sobre plexiglas de 80 cm X 100,5 cm X 4,5 cm) (fig. 50); seguindo-se a realização de uma atividade plástica na oficina do museu - optando-se pela mesma organização praticada nas oficinas do “Museu Aberto” daquele museu, assim como, de outras visitas consultadas em outros museus estrangeiros relativas aos programas de acesso para pessoas com deficiência/incapacidade intelectual. Em cada visita apresentava-se uma obra, o que implicava a realização de duas visitas ao museu em dois dias distintos por parte de cada grupo. Neste caso, em concreto, o objetivo das oficinas era potenciar a experiência estética dos participantes, não se esgotando no domínio técnico dos materiais empregues, na compreensão técnica que levou à conceção das obras, no aumento das suas competências em arte ou na ampliação dos seus saberes e da sua perceção. Na verdade, outro grande objetivo desta experiência em arte, era dar lugar a novas atualizações do processo subjetivo, para com isso compreender como o processo de invenção de novas formas poderia acionar processos de criação e de diferenciação em oposição ao real pré-formado. Desta perspetiva, procurou-se compreender a arte numa espécie de todo

aberto, renovada e configurada em diferentes modos e em diferentes formas, bem como os seus contributos para a constituição de elementos de alteridade. Assim mesmo, a configuração da experiência estética de cada participante seria uma versão de si-mesmo, compartilhada por outras versões de si-mesmo, abrindo-se condições para a diversidade do outro e da compreensão em da arte. No final de cada oficina, os participantes seriam incentivados a discernir sobre o trabalho de criação plástica que tinham realizado, perante o coletivo. Dentro desta prática artística, um segundo propósito surgiu no sentido de a destacar para fora do campo da chamada reabilitação de pessoas com deficiência/incapacitadas intelectual, tão habitual neste género de eventos. Na maioria dos casos, as oficinas de práticas artísticas são promovidas como sendo uma ocupação do tempo ou uma saída de lazer. Neste caso, e partilhando o pensamento de Kastrup, este tipo de oficinas não toca no ponto essencial no potencial a que a experiência estética em arte concerne, isto porque:

A aprendizagem inventiva não se resume a um processo de adaptação a um mundo pré-existente, mas consiste na invenção de si e do próprio mundo. Em segundo lugar, as oficinas são espaços de fazer junto. Trabalha-se um grupo num processo de criação colectiva. Em terceiro lugar, o processo de aprendizagem inventiva se faz através do uso da arte, que envolve o trabalho com materiais flexíveis, que, por sua vez, se prestam à transformação e à criação. Os participantes da oficina estabelecem com tais materiais agenciamentos, que são relações de dupla captura, se transformando ao mesmo tempo em que transformam tais materiais (Kastrup 2010, 37).

Ademais, outro aspeto que importava ponderar seria o facto de os participantes destes estudos de caso, serem pessoas adultas e, como tal, a informação a disponibilizar teria que levar isso em linha de conta. Quanto a este questão, num dos encontros estabelecidos com Daniela Gomes, a técnica da CERCICA, referiu que um dos problemas que tem presenciado, nos programas educativos em museus para pessoas com deficiência/incapacidade intelectual, é a tendência para a infantilização. Nesta perspetiva, procurou-se fornecer um género de informação que acabasse por se assemelhar à mesma que é oferecida ao público em geral, em idade adulta, porém, mediante o recurso a uma estratégia diferenciada, como a simplificação dos conteúdos e a seleção de diferentes níveis de informação, partindo do nível mais básico para um nível mais complexo conforme a resposta dos participantes. Também as atividades

proporcionadas no oficina não poderiam ser vistas, como um passo para acriançar aquele evento. Na verdade, o seu objetivo prendia-se, por um lado, com o propósito de reforçar a informação fornecida na primeira fase da atividade, a visita guiada ao museu. Por outro e, em continuidade, seria uma via de acesso à experiência estética das obras. A escolha destas obras apenas se relacionou com os critérios comumente aplicados, como a importância dos autores no contexto artístico nacional, das narrativas que impunham e suas possibilidades para serem apresentadas naquele contexto, no pragmatismo que ressaltava para a execução de uma atividade de criação plástica. No que se refere à obra de Helena Almeida, havia um outro aspeto a considerar, já que num âmbito de um outro estudo desenvolvido pela mesma investigadora, tinha sido trabalhada com pessoas com deficiência/incapacidade visual (cf. Martins 2008). Interessava, pois, analisar se os mesmos recursos se poderiam utilizar para os distintos públicos, e em que nuances se diferenciavam entre uns e outros.

Para que houvesse lugar ao desenvolvimento de uma experiência estética em torno daquelas obras forneceram-se, igualmente, materiais educativos adaptados, nomeadamente materiais multissensoriais, tabelas em leitura fácil, e brochuras com informações sobre cada obra - um espécie de roteiro que guiava o participante para a sua leitura mas também possibilitava a partilha de conhecimentos acerca da mesma com outras pessoas fora e depois daquela visita, como por exemplo, com seus familiares e amigos. Ao mesmo tempo, forneciam uma base de trabalho para uma eventual atividade a ser desenvolvida pelos monitores das instituições, procurando-se suprimir certas lacunas neste campo, já enunciadas por Daniela Gomes, como foi acima exposto.

Assim, os materiais multissensoriais utilizados na *Pintura Habitada* de Helena Almeida foram: uma moldura sem vidro com as mesmas dimensões daquelas que estavam expostas, um pincel, um boião de plástico e três réplicas das manchas de tinta selecionadas a partir do original, que sintetizassem a ideia da evolução da mancha na narrativa da obra, em material *kapa-line* (fig.51). Com este modelo pretendia-se que os participantes simulassem a ação da artista desempenhada na obra, nomeadamente a ideia de um espaço vazio que ia sendo preenchido pelo traço de uma mancha em crescente que, em simultâneo ocultava o corpo seu criador, para depois dissimular a

procura por esse espaço escondido através de um gesto impelido. A moldura, sem vidro, facilitaria o enquadramento sugerido na obra.

No caso da *Sombra Projectada de Christa Maar* de Lourdes Castro, os materiais multissensoriais consistiram numa réplica em cartolina com a apresentação da silhueta da figura representada, em destaque sobre um plano de fundo, e de diversos elementos, também em cartolina, que compunham o rosto e o tronco de uma figura feminina, como os cabelos, olhos, nariz, boca, braços e uma blusa (fig.52). Com este modelo pretendia-se explorar a ideia de sombra mas também reforçar a ideia de que por detrás daquela silhueta, ou seja, na sua matriz, encontrava-se uma pessoa que serviu para projetar aquela representação. No fundo, tratava-se de simplificar a própria ideia de sombra, para facilitar a compreensão daquela figura que poderia causar algum género de estranhamento.

As tabelas em leitura fácil procuravam facilitar a leitura, como tornar apelativos os dados relativos a cada obra (doc.1). Seguiram, assim, as indicações propostas nas brochuras editadas pela Inclusion Europe com o apoio da Comissão Europeia - *Ensinar pode ser fácil; Não escreva para nós sem nós; Informação para todos*¹⁷⁵ - ao nível do tamanho da letra, formatação do texto e conjugação do texto com desenhos simples¹⁷⁶.

Quanto às brochuras relativas a cada obra, é importante mencionar que este recurso tinha como objetivo facilitar a aquisição da informação, acerca das obras, de forma clara e fácil de perceber, algo que se torna fundamental no que se refere a um grupo de pessoas que pode ter dificuldades na compreensão e na aprendizagem de novos dados. Apesar de este ser um direito consagrado no artigo 9º da *Convenção Sobre Os Direitos das Pessoas com Deficiência* de 2006, no que se refere ao direito de receber informação acessível, desconhece-se que algum museu que tenha promovido este género de recursos para os públicos com deficiência/incapacidade intelectual. Na verdade, a tendência tem demonstrado que os conteúdos relativos às peças de uma coleção, habitualmente apresentados através da informação escrita, tem sido unicamente

¹⁷⁵ Estas brochuras têm objetivo de indicar metodologias de ensino e de produção de textos para pessoas com deficiência intelectual em linguagem fácil. Podem ser descarregadas através do portal www.life-long-learning.eu.

¹⁷⁶ Os pictogramas foram encontradas num software informático disponível gratuitamente.

desenvolvida através dos meios adequados para os públicos com deficiência/incapacidade visual, em braille, ou para os públicos surdos, nas línguas gestuais, sendo este um recurso necessário sobejamente negligenciado. Assume-se, então, que as pessoas com deficiência/incapacidade intelectual não têm hábitos de leitura, ou até que não sabem ler, contribuindo para a fraca obtenção de informação de qualidade e, conseqüentemente, a sua exclusão em determinadas atividades, ou a negação da sua autonomia para fazer escolhas ou para poder representar o seu poder de decisão. Pelo contrário, devia ser facilitado o envolvimento dos públicos com deficiência/incapacidade intelectual perante a obra de arte, perante a dinâmica do museu, perante os seus familiares, amigos ou até desconhecidos na partilha da informação sobre as obras da coleção. Este envolvimento também se relaciona com o papel que as pessoas com deficiência/incapacidade intelectual podem assumir na produção de material de leitura fácil, cujos textos devem contar com a sua participação. Neste caso, em concreto, a construção dos textos foi desenvolvida pela investigadora, já que se tratava de uma tarefa que implicava a compreensão das obras e do seu significado dentro de contexto artístico específico e das técnicas utilizadas pelos artistas e, depois, apresentada às associações que trabalham no âmbito da deficiência/incapacidade intelectual envolvidas, a FENACERCI e a CERCICA, numa linguagem simplificada para sua revisão. No caso da primeira associação, foi disponibilizada uma pessoa com deficiência/incapacidade intelectual, que trabalha naquela instituição, com hábitos de revisão de textos de leitura fácil. Com base nas já referidas brochuras editadas pela *Inclusion Europe* - o desenvolvimento dos textos informativos sobre as obras escolhidas para a realização da atividade concretizou-se na abrangência de três pontos de referência: 1) o tema da obra; 2) a informação que seria importante referir sobre o mesmo; 3) o modo de apresentação do texto. No que se refere ao tema da obra e à informação essencial relativa ao mesmo, ou seja, os dois primeiros pontos, definiram-se três perguntas-chave que levariam à explicação dos conteúdos e significados: “Quem fez esta obra de arte?”; “O que está apresentado na obra de arte?”; “Como foi feita a obra de arte?”. Na primeira pergunta, procurou-se fornecer informações sobre os autores e a época ou contexto da sua concretização. Na segunda pergunta, houve o intuito de tornar explícita a descrição visual da obra através de uma narrativa pormenorizada que

reflectisse sobre o significado da imagem apresentada (doc.2a a doc.2g e doc.3a a 3d)

Por exemplo, na obra *Pintura Habitada* (1976) seria fundamental explicitar que aquela obra era composta por um conjunto de 14 fotografias que completavam uma só obra, com ênfase para a zona fotografada a preto e branco que representava a própria autora e a presença da mancha de tinta ao longo das mesmas. Na obra *Sombra Projectada de Christa Maar* (1968) seria essencial reforçar a ideia de que aquela representação se referia a uma sombra, de uma amiga sua, fugindo à conceção tradicional de representar um retrato - e, por isso, se tratava de uma figura desprovida de elementos. Na terceira pergunta, o objetivo foi o de facilitar não só a compreensão dos materiais e das técnicas utilizadas pelos autores, como também dos conteúdos que lhes são relativos e essenciais no significado da obra. Assim, a título de exemplo, na obra *Pintura Habitada* (1976), a técnica utilizada permitiu que o significado da obra se desenvolvesse em torno do dualismo ocultação/ revelação, por via de uma mancha de tinta, que atuava como se de um ser vivo se tratasse com vida própria em relação ao corpo da autora, que também ali estava apresentada, ora como figura de fundo, ora como sujeito criador daquela mancha. Assim mesmo, foi oportuno descrever cada fotografia ao nível individual. Já na obra *Sombra Projectada de Christa Maar* (1968), a técnica utilizada pela autora, isto é, a projeção de uma sombra, refere-se, na matriz do seu significado, ao desejo de registar e tornar duradouro um determinado momento de um encontro passado. Quanto ao terceiro ponto de referência, relativo ao modo de apresentação do texto, seguiu-se um conjunto de regras fundamentais à qualidade do texto definidas nas brochuras, editadas pela *Inclusion Europe*, como, por exemplo, o uso de palavras simples, de significado claro; o recurso a exemplos relativos a situações concretas do dia-a-dia para explicar determinadas ideias; a construção de frases curtas e, sempre que possível, na voz activa; a informação sobre o mesmo assunto agrupada no mesmo tópico e ordenada de modo a facilitar a sua compreensão. Houve, ainda, atenção ao tipo de fonte utilizada, em Arial, tamanho 14, sem serifa, evitando-se o uso de letras em maiúsculas, em itálico ou com outros efeitos especiais que poderiam causar algum género de perturbação. Ao nível da formatação do texto, as frases foram alinhadas à esquerda, seguindo-se a divisão das mesmas, de acordo, com a ideia a apresentar. Outra opção utilizada foi o uso de imagens como complemento do texto, cujo recurso faria todo o sentido por se tratar de um

gênero de informação referente à descrição de imagens visuais. Por isso mesmo, utilizaram-se imagens das próprias obras, embora se efetuassem determinadas alterações para acompanhar as ideias implícitas no seu significado e a explicação do próprio processo de execução da obra. Assim, no caso da obra *Pintura Habitada* (1976) o conjunto das 14 fotografias, que no museu estavam expostas de um modo unificado, por se tratarem de uma só obra, foi aqui dividido em imagens singulares, de forma a focalizar a atenção para a dinâmica da obra facilitando a compreensão da sua totalidade. Ainda mais, recorreu-se ao uso de outras imagens significativas, como a fotografia da autora, no tópico relativo à autoria da obra, uma máquina fotográfica, um pincel, um boião e uma mancha de tinta, no tópico relativo ao seu processo de execução, estabelecendo-se alguma relação com os elementos presentes na obra. No caso da obra *Sombra Projectada de Christa Maar* (1968) havia que se aprofundar a ideia da sombra, mas também o processo de captação daquela silhueta. Ainda tinha que se ter em atenção, a cor daquela sombra, que em lugar de ser se escura - como é na realidade, estava apresentada numa placa em plexiglas cor-de-rosa. Tornava-se necessário, esclarecer essa situação. Assim, foram introduzidos determinados elementos que clarificassem e tornassem evidentes certos detalhes dessa informação, como uma lâmpada para reflectir a ideia de projecção de uma sombra, uma caneta e uma linha delimitadora para sublinhar a ideia e o processo utilizado pela autora no momento da captação, o uso das sombras em duas cores - a preto e a cor-de-rosa, para transmitir a visão tradicional da ideia da sombra e sua projecção num género de material da cor em que se fazia representar, e de caixa de informação, para denunciar a relação entre o primeiro plano e o fundo da imagem. Nestas situações, a preparação do texto implicou o estudo das técnicas em outros processo artísticos e hábitos de trabalho dos seus autores, de forma a possibilitar um género de informação o mais veraz possível, no caso de não ser possível conhecer as metodologias utilizadas naquelas obras em concreto. Assim, na obra *Pintura Habitada* (1976) explicou-se que a autora teria pedido ao seu marido para executar a diversas fotografias, não só para tornar familiar aquele processo, mas também por ser uma prática frequentemente utilizada na sua execução artística, mediante o envolvimento do seu marido e fotógrafo, Artur Rosa. Na obra *Sombra Projectada de Christa Maar* (1968) referiu-se o uso de uma caneta para marcar o

recorte da sombra, por ser este um processo tradicional no desenvolvimento artístico da autora. Por outro lado, outro aspeto que importa referir, no que concerne à importância do desenvolvimento deste género de informação em leitura fácil, no contexto do museu, é a possibilidade que empresta no fornecimento de informações úteis a outros públicos, como aqueles que não têm o português como primeira língua - no qual se insere a comunidade Surda - ou para as pessoas que têm dificuldades de leitura. Ainda mais, pode ser visto como um recurso útil para os mediadores dos museus, funcionando como uma espécie de guia relativo aos conteúdos e ao ordenamento da informação a disponibilizar numa actividade monitorizada de natureza diversa.

Quanto aos inquéritos, indagou-se junto da funcionária da CERCICA, Daniela Gomes, qual seria o melhor método de recolher a opinião dos participantes sobre a visita. Assim, foi-lhe apresentado um primeiro rascunho, para depois ser alterado, seguindo algumas das suas sugestões, como a alteração de determinadas palavras para outros vocábulos que lhes eram mais familiares, uma organização que lhes possibilitasse a respostas positivas ou negativas, bem como a simplificação de algumas perguntas consideradas demasiadamente complexas. Foi ainda considerado introduzir símbolos que permitissem facilitar as suas respostas, como o do positivo e do negativo (doc.4a a doc.4c)¹⁷⁷.

O esquema que se segue pretende sintetizar os conteúdos a desenvolver e as metodologias utilizadas para aplicar nos dias da realização dos estudos de caso.

¹⁷⁷ As respostas aos inquéritos preenchidos pelos participantes são apresentadas em anexo - doc.5a a doc. 16c.

Informações sobre a obra	
Dados da Obra	<p>Autor: Helena Almeida</p> <p>Título: <i>Pintura Habitada</i></p> <p>Data: 1976</p> <p>Técnica: Fotografia a P/B com tinta acrílica s/ papel</p> <p>Dimensões: 68X350cm (totais) 34X50 cm (cada)</p>
Palavras-Chave	Arte Contemporânea; Arte Concetual; Relação entre pintura e fotografia.
Dados Biográficos / Contexto	<p>Helena Almeida nasceu em Lisboa, em 1934. Diplomou-se em Pintura pela Escola de Belas-Artes de Lisboa. Em 1964, partiu para Paris como bolseira da Gulbenkian. A sua obra é bastante variada, passando pela pintura, desenho, gravura, instalação e escultura, mas em todas elas a fotografia está presente. Outra característica comum, implícita nas suas obras, é a relação física que estabelece com os seus trabalhos, utilizando o seu próprio corpo para criar.</p>
Descrição da Obra	<p>A artista apresenta uma sequência de 14 fotografias em que representa a sua própria imagem a pintar. As imagens funcionam como uma demonstração da acção que realiza. O corpo da artista insere-se na própria obra. As imagens mostram partes do seu tronco de frente para o observador e manchas de tinta azul que vai pintando. A superfície que pinta é um espaço transparente que estabelece a separação entre o espaço da artista e o espaço do observador. Por ser utilizado uma superfície transparente, o observador consegue captar o espaço onde a artista realiza a acção.</p> <p>Na primeira imagem, a artista surge com um pincel na mão direita. Na mão esquerda segura um boião com tinta azul. A artista prepara-se para começar a pintar o espaço transparente. Na imagem seguinte, o boião de tinta já não aparece. Começa a surgir uma pequena mancha de tinta azul que a artista vai pintando no espaço transparente. Nas imagens seguintes, pela acção da artista, essa mancha azul vai aumentando até ocupar toda a superfície transparente. Essa superfície transparente torna-se opaca à medida que a mancha azul cresce.</p> <p>Quando a superfície está repleta de tinta, a artista empurra a mancha azul como se quisesse afastá-la da própria fotografia para romper um espaço livre. Na última imagem, a mancha azul está completamente afastada, restando apenas um vestígio da mesma. O espaço divisório torna-se transparente refletindo o tronco e o braço esquerdo da artista a empurrar o que resta da mancha.</p>

Informações sobre a obra	
Conteúdos	<p>A obra é uma narrativa fotográfica. É a artista que conduz a leitura ao pintar o vazio do espaço. Sobre o primeiro gesto fundador a superfície fica inundada de cor, sugerindo ao espectador percorrer o espaço que criou. O seu ponto de partida é o seu ponto de chegada. Cada instante torna-se efêmero.</p> <p>O suporte da pintura é substituído pela fotografia em vez de tela. A pintura torna-se habitada pelo recurso à fotografia. Depois de fotografadas as representações a tinta são introduzida como elemento exterior.</p> <p>Destruição do suporte bidimensional. A mancha de tinta é usada como noção de espaço. Breve conversão do tempo em espaço.</p> <p>Dialética entre aberto e fechado, ocultação/ revelação, em que a artista tenta abrir um espaço “custe o que custar”. Essa questão é para a autora “uma questão de vida ou de morte”. Presença do corpo relacionada com a dimensão do movimento (Braz 2007).</p> <p>Apesar de recorrer ao seu corpo não é um auto-retrato nem autobiografia. O corpo da artista é o corpo da pintura. A artista coloca-se na posição que deseja como se fosse outra pessoa.</p>
A atividade no museu	
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Distinção entre a fotografia e a mancha de tinta - Colocar em evidência a ação apresentada - Distinção entre espaço vazio e espaço fechado - Distinção entre a pessoa fotografada e a autora da obra - Desenvolvimento de dois tipos de experiência: educativa e estética - Favorecer a ideia da auto-representação
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> - Recurso aos materiais didáticos e exploração sensorial - Representação por parte dos participantes da ação desenvolvida ao longo das fotografias dentro do museu com recurso aos materiais didáticos - Confrontação de ideias entre os participantes - Recurso às brochuras e tabelas de leitura fácil - Desenvolvimento de uma atividade prática na oficina do museu - Apresentação individual dos trabalhos de cada participante aos colegas e monitores - Consciencialização dos participantes para a importância das suas opiniões ao longo daquela atividade - Atitude interrogante, procurando outras possibilidades.

Informações sobre a obra	
Dados da Obra	<p>Autor: Lourdes Castro</p> <p>Título: <i>Sombra Projectada de Christa Maar</i></p> <p>Data: 1968</p> <p>Técnica: Tinta gliceroftálica sobre Plexiglass</p> <p>Dimensões: 80cm (L) X 100,5 cm (A) X 4,5 cm (P)</p>
Palavras-Chave	Arte Contemporânea; Novo-Realismo; A representação e a sombra.
Dados Biográficos / Contexto	<p>Lourdes Castro nasceu no Funchal em 1934. Concluiu o Curso Especial de Pintura em 1956 pela Escola de Belas-Artes de Lisboa. Após uma breve passagem por Munique parte para Paris no final de 1957, onde fixa residência. Pouco tempo depois, a partir da formação de um grupo constituído por mais cinco pintores portugueses (René Bertholo, Gonçalo Duarte, Escada, Costa Pinheiro, João Vieira), um búlgaro (Christo) e um alemão (Jan Voss), inicia a publicação da revista <i>KWY</i> com objectivos claros de afirmação da liberdade criativa numa manifesta oposição pela arte que se fazia em Portugal naquele período. As suas pesquisas sobre sombras e contornos iniciam-se em meados da década de sessenta até aos anos oitenta. Numa primeira fase, dedica-se à projecção de pessoas e de momentos, sendo em 1964 que começa a projectar sombras através do recurso ao plexiglas, e mais tarde as sombras de elementos vegetais. Nos anos oitenta regressa à ilha da Madeira onde reside atualmente.</p>
Descrição da Obra	<p>A obra apresenta a projecção da sombra de um corpo feminino, da cintura para cima, numa só cor, cor-de-rosa. Por ser uma sombra, a figura é somente apresentada através de um contorno, sem ter um rosto detalhado ou outro género de pormenores. A figura parece estar recostada sobre um apoio, que pode ser um banco ou um muro, e um braço parece apoiar-se sobre o outro pela zona do cotovelo. A figura encontra-se destacada do fundo, sendo evidente o contorno e a forma, que separa a forma e esse mesmo fundo. Sobre o fundo, surge numa tonalidade mais escura, o contorno em diagonal de um só lado da figura, que simula a sua própria sombra sobre o fundo vazio. Pela sua pose, transparece um momento de serenidade.</p>

Informações sobre a obra	
Conteúdos	<p>Esta obra insere-se numa nova perspetiva de representação, concretizada no registo de encontro de pessoas e amigos ligados afetivamente à autora; Por isso mesmo, reflete o desejo por conjugar a vida e a arte pela fixação de um instante diário de um determinado momento da sua vida. À realidade da imagem representada contrapõe-se o olhar particular da autora que selecionou aquele momento específico para representar. Esse registo de uma presença assinala a relação entre o olhar e o gesto: o olhar que capta o momento e o gesto que delimita o contorno, e ainda, a relação entre aquele que representa e aquele que é representado.</p> <p>O exercício monocromático assinala o tratamento do vazio da figura e do fundo até ao seu limite, espelhado num retrato sem rosto esvaziado de qualquer contextualização espacial. A importância que confere às sombras, é colocada em evidência através do contorno que destaca, em simultâneo, duas referências concretas: a figura e o fundo;</p> <p>O tratamento sereno da pose e do contorno da figura representada, poderá revelar o modo como a autora entende a personalidade da sua amiga.</p>
A atividade no museu	
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Distinção entre a figura e o fundo - Colocar em evidência a oposição entre a sombra e o vazio / o retrato e o pormenor - Colocar em evidência a noção da representação de um determinado momento - Distinção entre a sombra representada e a autora da obra que delimita o contorno - Desenvolvimento de dois tipos de experiência: educativa e estética - Favorecer a ideia da auto-representação - Captação de um vídeo representando a opinião individual dos participantes sobre a sua ideia de museu
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> - Recurso aos materiais didáticos e exploração sensorial - Representação por parte dos participantes da posição da figura apresentada dentro do museu - Confrontação de ideias entre os participantes - Recurso às brochuras e tabelas de leitura fácil - Desenvolvimento de uma atividade prática na oficina do museu - Apresentação individual dos trabalhos de cada participante aos colegas e monitores - Consciencialização dos participantes para a importância das suas opiniões ao longo daquela atividade - Atitude interrogante, procurando outras possibilidades.

2. Um dia no museu. A experiência desenvolvida com as pessoas com deficiência/incapacidade intelectual e seus resultados

“Estou a adorar a minha vida!” foi uma afirmação feita por Helena, uma das participantes com deficiência/incapacidade intelectual, durante a atividade no museu¹⁷⁸. A genuinidade com que empregou estas palavras e no contexto em que foram ditas, permite realçar valiosos aspetos relacionados com esta experiência. Numa primeira análise, este comentário não é mais do que uma declaração proferida pelo “sujeito sofredor”, ou seja, a partir da experiência do próprio, não acerca da sua deficiência/incapacidade, mas sobre algo muito profundo relativo a um sentimento que nutre pela sua vida. O amor que revela sentir, claramente que destrói toda a narrativa construída em torno da deficiência/incapacidade pelo “sujeito transgressor”, ou seja as pessoas sem deficiência/incapacidade, projetada na ideia da “tragédia”, do “infortúnio” e da “infelicidade”, que desconcertadamente tem tomado parte na personificação da pessoa com deficiência/incapacidade (Barnes *et al.* 2010, Sena Martins 2006). Numa segunda análise, o facto desta declaração ter sido feita naquele contexto, no decurso de uma visita a um museu, permite apontar um importantíssimo papel que esta instituição tem na auto-estima das pessoas, e na sua felicidade. Na verdade, esta declaração foi apenas uma, entre outras, demonstrações de felicidade verificadas. O papel de Daniela Gomes, uma das técnicas da CERCICA, foi fundamental na ponte que se estabeleceu entre as pessoas com deficiência/incapacidade intelectual e a autora da investigação, pois permitiu transportar algumas das reações e estados de espírito demonstrados após a ida ao museu. Nas palavras de Dina, a outra técnica da CERCICA que acompanhou o grupo e as atividades, essa reação foi captada. Referindo-se ao segundo grupo dos participantes, os que eram menos autónomos, considerou:

“A partir da altura que fizeram a primeira visita continuaram a manter o entusiasmo e a ansiedade, para ver qual era o dia em que voltavam. Depois devido à greve, houve aquela alteração, e continuou a ansiedade. Alguns até achavam que vinham à visita antes das férias da Páscoa. Isto para eles foi muito confuso. Mas adoraram saber que na altura em que entrassem novamente na CERCICA, iriam passar dois dias e voltariam e (...) conseguiram memorizar, alguns nomes, algumas situações que se tinham passado. Foi muito giro, ver todo este trajeto que têm feito, estes

¹⁷⁸ Em anexo, apresentam-se a transcrição áudio das atividades desenvolvidas no museu com os participantes deste estudo de caso.

que têm menos autonomia, em mostrarem o interesse. Alguns, surpreenderam-me até a mim pela positiva.” (Depoimento de Dina durante a visita ao Centro de Arte Moderna).

Numa terceira análise, permite compreender o valor das relações construídas durante o momento em que ocorre a visita ao museu na experiência do participante. E neste caso, as relações foram estabelecidas entre as pessoas que lhes são familiares, os seus pares e seus monitores, na partilha de ideias, na aquisição do conhecimento, e de toda a experiência conjunta, e de outras pessoas fora do seu ambiente de conforto, como a autora da investigação e da funcionária do museu que acompanhou a visita, Margarida Vieira. Como Daniela Gomes comentou, antes da realização propriamente dita, este tipo de eventos, gera sempre um grande entusiasmo por parte dos participantes, porque uma ida para fora do seu ambiente diário é muito bem vista pela alternativa e pela novidade. Nesta aceção, compreende-se o facto de Helena estar a “adorar a sua vida” e, de querer partilhar esse sentimento naquele momento e com aquelas pessoas em concreto. O facto daquela experiência por si vivida no museu ter sido proporcionada por via da instituição da qual fazia parte, a CERCICA, talvez tenha contribuído para outras afirmações que seguidamente adianta, em tom de desabafo: “vocês sabem um coisa? Agora é que eu apanhei o gosto de estar na CERCICA! Eu estou a adorar, do polo oficial, de estar com os meus colegas”. Um outro comentário, proferido por Cristiana, outra participante, quando percebeu que iria voltar ao museu numa segunda sessão, reforça a importância das relações sociais estabelecidas numa visita ao museu: “que bom! (...) adoro passear, gosto muito de pessoas”. E neste aspeto, aquela visita ao museu, ainda que não tinha sido proporcionada por sua vontade autónoma, naturalmente que satisfaz uma das suas necessidades pessoais e sociais. Como Falk considerou, a questão da identidade relaciona-se com certas necessidades que motivam uma ida ao museu, numa espécie agenda pessoal, acabando por ser a principal razão que leva um visitante a procurar um museu (Falk 2011). É expectável, que uma das funções do museu, seja a procura por conhecer essas necessidades, de modo a satisfazer pequenas identidades pessoais e sociais. Conhecer estas identidades, com toda a sua complexidade e multidimensionalidade, é uma via para que o museu esteja mais preparado para receber os públicos. Neste campo, a dinâmica social que esta instituição proporciona pode ser uma das razões para construir uma ponte entre o museu e o público com deficiência/

incapacidade intelectual. Outras reações, por parte dos participantes neste estudo de caso, levam a considerar a importância da experiência e interação social ocorrida e construída naquela altura. Por exemplo, Fernando, outro participante, no final da actividade já apelidava a investigadora, que dinamizou a actividade passada no museu, de “sua amiga”, fazendo questão de cumprimentá-la na despedida. Outro caso demonstrado, foi o de Carolina. No último dia, a actividade não pôde contar com a presença da funcionária do CAMJAP, Margarida. No entanto, a sua ausência, foi notada em certa medida. Quando questionados pela investigadora, se ainda se lembravam do nome da autora da obra que tinham conhecido na sessão anterior, a *Pintura Habitada* (1976) de Helena Almeida, esta participante respondeu “Margarida”. É certo que a resposta estava errada, mas não deixa de entrever a importância que o conhecimento de novas pessoas assumiu naquela participante, ao ponto de se recordar do nome da funcionária e, não tão prontamente, do nome da autora que pormenorizadamente foi analisada na sessão anterior. Outra situação ocorreu, num momento em que foi afastada de investigadora, no trajeto que fez na saída por um diferente caminho, e questionou a sua ausência. Assim mesmo, aquela experiência no museu não foi somente a experiência do objeto artístico mas também, a construção de um conjunto de relações de afetos com as pessoas que os recebiam dentro daquele espaço. Ainda mais, acerca deste assunto, torna-se curioso o facto das pessoas com deficiência/incapacidade intelectual serem consideradas como tendo limitações na área do comportamento adaptativo ao nível das capacidades sociais, que nesta actividade pouca relevância demonstrou. É certo que a visita ao museu, foi proporcionada mediante o acompanhamento de dois elementos de sua referência da CERCICA. No entanto, foi evidente a sua capacidade na consciencialização das regras sociais, com que tradicionalmente lidamos. Por exemplo, quando lhes foi mencionada uma das mais importantes regras dos museus, a de não tocar nas obras, Helena respondeu afirmativamente “É proibidíssimo!”. Também na oficina do museu, assim que a conclusão dos trabalhos tomou parte, a arrumação dos materiais e a limpeza da sala foi rapidamente assistida por todos os participantes. A chegada à hora do almoço é, igualmente, um outro momento que marca, a consciencialização de uma conduta social, ou a noção de que aquele dia era o Dia da Mulher como tornou evidente Mário, um outro participante.

As limitações na comunicação ou na verbalização podem ser um dos aspetos que afetam as relações interpessoais com o outro, mas, neste caso, os funcionários da CERCICA assumiram um papel facilitador. Na verdade, essa função foi notada principalmente no primeiro dia em que se realizou a primeira actividade com estes participantes, que era também a primeira experiência da investigadora na interação direta com pessoas com deficiência/incapacidade intelectual. Neste sentido, muitas das suas intervenções iniciais foram no propósito de apoiar a intervenção da investigadora, para um diálogo mais adequado às suas necessidades e características. Este é um dos aspetos que pode ser relevante para um trabalho em parceria entre museus e instituições que operam no âmbito da deficiência/incapacidade, já que são estas que diariamente convivem com as pessoas em questão e melhor conhecem os seus modos de comunicar. Ainda no que concerne à arena da comunicação e da verbalização, que essencialmente marcam os aspetos caracterizadores da experiência social com este grupo, considera-se que também o museu pode ter um papel facilitador. Isto porque o diálogo estabelecido durante uma atividade, que no caso da visita ao museu se baseou nas perguntas feitas pela investigadora e nas respostas dadas pelos participantes para a análise conjunta da obra, pode potenciar algumas competências neste campo pela exercício que suscita nos visitantes que procuram assumir um papel participativo. E, nesta situação, um dos aspetos que delimitou a distinção entre o primeiro grupo, os mais autónomos, e o segundo grupo, os menos autónomos, foram as facilidades na comunicação oral. Se, no primeiro grupo, a oralidade acontecia na maioria dos casos fluentemente, no segundo grupo, as repostas aconteciam por monossílabos. Porém, não significou falta de desinteresse ou de participação. Pelo contrário, as respostas dadas sempre que solicitadas, a repetição de algumas palavras utilizadas pela investigadora no sentido de acompanhar o raciocínio que se apresentava, faziam entrever esses aspetos. O caso de Carolina foi exemplo de que a não-verbalização não significa a falta de vontade na participação. Este elemento, que pertencia ao segundo grupo, ou seja, dos menos autónomos, pelas dificuldades acentuadas que apresentava na comunicação oral, e também ao nível da locomoção física - superiores em relação a qualquer outro participante daquele grupo, evidenciou-se pela constante demonstração de interesse em participar. E, na verdade, o que este segundo grupo tornou evidente, em comparação

com o primeiro, é que as limitações ao nível da comunicação não constituem obstáculo à sua participação. Nem tão pouco denunciaram falta de motivação ou de concentração. E repare-se que esta atividade, tanto no primeiro grupo como no segundo, tiveram uma duração total de cerca de duas horas, divididas na primeira parte pela visita à galeria de exposições e na segunda pela atividade prática na oficina do museu. Não foi notado nenhuma espécie de desapego ou de fadiga até à sua conclusão (fig. 53 a 56, 84 a 87, 117 a 119).

Outro aspeto que foi tido em conta na comunicação oral com os participantes, por meio de facilitar a sua compreensão e o diálogo, foi o recurso a exemplos concretos que fizessem parte do seu dia-a-dia, como foi o caso da análise da obra da *Sombra Projectada de Christa Maar* (1968), cuja informação sobre a ida de Lourdes Castro para França, a propósito do regime do Estado-Novo que se vivia em Portugal (onde foi elemento constituinte do grupo KWY), foi proporcionada a partir de um assunto que lhes era familiar sobre a auto-representação, em que ambos têm em comum a ânsia da auto-expressão e a vontade de ver garantida a sua opinião. Outros tantos exemplos foram surgindo, como a idade das obras, comparada à idade dos participantes, ou a comparação dos cinco dedos que fazem parte de uma mão às catorzes fotografias da *Pintura Habitada* (1976) que fazem parte de uma só obra. Outro recurso utilizado foi o uso de perguntas com duas hipóteses de escolha para facilitar a sua capacidade de resposta, por exemplo, ao primeiro grupo de visitantes antes de se iniciar a análise da cada obra perguntou-se se as obras que iriam ser vistas eram antigas ou modernas, em vez de se questionar abertamente a época a que se referiam. Neste âmbito, não se considera que se tivesse restringido as suas respostas, pois as dificuldades na verbalização de ideias podem causar algum silêncio em perguntas abertas, pela dificuldade em expressar determinados conceitos ou por um leque menos alargado do seu vocabulário. A comparação das diferentes opiniões entre os participantes foi outro método que potenciou algumas respostas e facilitou a sua participação. Ao mesmo tempo, a confrontação de ideias entre os diferentes participantes pôde significar uma abertura para a criatividade do pensamento e para o espírito crítico. No que se refere às pessoas com deficiência/incapacidade intelectual, este aspeto importa ser trabalhado dada a tendência para a repetição do pensamento do outro. Situações dessas,

aconteceram diversas vezes durante as visitas ao CAMJAP, na imitação de respostas dadas pelos colegas, como no momento em que lhes foi solicitado a escolha de um nome para o obra *Pintura Habitada* (1976): a participante Marisa sugeriu o nome “Lugar Seguro”, e Helena sugeriu o mesmo. Depois de incentivada a mudar, escolheu o nome “Obra Prima”. De seguida, Joel, citou igualmente o nome “Obra Prima”. Também Mário propôs o nome de “Obra de Arte” e Laura repetiu a nomeação. No que a apreciação de uma obra de arte concerne, a confrontação de opiniões é um terreno muito fértil, levando à auto-reflexão e à autonomia de pensamento. Assim mesmo, no início de cada sessão foi acordado entre os participantes que naquela atividade não iriam existir “nem respostas certas nem respostas erradas”, e que todas as opiniões seriam valorizadas. Tratava-se, então, de uma estratégia para incentivar a multiplicidade de interpretações, algo tão comum nas metodologias empregues nas visitas mediadas nos museus atuais. Neste campo, foi evidente a importância do uso de uma linguagem adaptada ao público em questão. Quando inquiridos sobre a qualidade da investigadora na apresentação das obras de arte no museu, seis participantes, num universo de treze respostas, consideraram a relevância de uma comunicação simples, seguindo-se o recurso a materiais didáticos, respondido por quatro participantes, e colocação de perguntas aos participantes, respondido por três participantes (gráfico 8). Numa das respostas ao inquérito, uma das participantes respondeu que a visita à exposição do museu foi o momento que mais gostou porque “explicaram de maneira a que os outros percebessem” (doc.11b). O recurso aos materiais didáticos conferiu igualmente uma estratégia de apoio às dificuldades de comunicação oral. Se, no primeiro caso, com os visitantes mais autónomos, serviu mais para a reconstituição da ação da artista com vista ao acesso estético (fig. 57 a 60), no segundo caso, para além deste mesmo propósito, foi um instrumento de apoio para a comunicação entre a investigadora e os participantes menos autónomos (fig. 88 a 92). Simultaneamente, procurou-se proporcionar a oportunidade para os participantes desenvolverem o pensamento espontâneo e a sua capacidade criativa. Com efeito, ambas as técnicas, da CERCICA e do CAMJAP, consideraram que esse objetivo foi conseguido nas visitas ao museu. A primeira considerou, através da interação dos participantes dos dois grupos com a investigadora, a segunda, no momento em que a investigadora lançou a pergunta aos

participantes sobre “o que é uma obra de arte ou o que observam na obra que analisam” (doc. 17b. e doc. 18b). Também consideram que o modo como foram estruturadas as visitas, por parte da investigadora, foi bastante positiva “com uma linguagem adaptada ao nível dos participantes” (doc. 17d e doc.18c). Na obra *Pintura Habitada* (1976), a escolha entre as diferentes manchas apresentadas através dos materiais didáticos, na dinâmica sugerida pelos diferentes tamanhos - que significavam o aumento gradual da sua dimensão e consequente ocultação do corpo da autora, foi a alavanca desta narrativa. Com efeito, a seleção das diferentes manchas por parte dos participantes levaram ao entendimento da obra, ao mesmo tempo que as palavras eram substituídas por aquela espécie de jogo: “qual é a mancha que devo pôr? (...) a mais pequena? (...) E a seguir, qual é a mancha que vamos pôr? (...) É esta? Quem é que acha que é esta? (...)”. A seleção conveniente de cada mancha, por parte dos participantes, contribuiu, assim, para aquilo que se considerou ser a sua explicação da obra. Igualmente possibilitou a participação mais alargada de todos os participantes, pois nem todos os elementos do grupo eram tão participativos em relação a outros mais comunicativos. Repare-se na fotografia apresentada (fig.91), em que uma das participantes aponta entusiasticamente para a mancha que considera ser a mais adequada. Também no caso da análise da obra *Sombra Projectada de Christa Maar* (1968), o recurso aos materiais didáticos foi somente utilizado no segundo grupo, os menos autónomos, na mesma forma de jogo. Nesta prática, os participantes foram levados a imaginar como seria a figura daquela sombra ali apresentada referente a uma mulher. Tratava-se, então, de facilitar um olhar mais atento para a dicotomia proposta pela autora entre a sombra e o vazio *versus* o retrato e o pormenor. Neste exercício, cada participante contribuiu com os diferentes elementos que compunham a figura de uma mulher imaginada para a sua construção conjunta (fig.131 a 135). Para além desta estratégia, em ambos os grupos foi solicitada a representação da posição da sombra que julgavam estar apresentada naquela obra (fig.119, 128 a 130).

As atividades de criação plástica na oficina do museu foram outro exercício proposto a estes dois grupos. Para a obra *Pintura Habitada* (1976) sugeriu-se a utilização da mesma técnica empregue pela autora - a fotografia e a tinta acrílica, como via para alcançar uma melhor compreensão do processo implicado na sua criação, que ao mesmo

tempo levava a uma certa perturbação no olhar do espectador suscitada pela relação entre a mancha de tinta e a figura fotografada, também sua criadora. Aos participantes solicitou-se que tirassem uma fotografia, cuja zona a fotografar, seria à escolha de cada um. Para alguns, a moldura sem vidro serviu de enquadramento (fig. 61, 63 a 68, 93 a 101). Na etapa seguinte, sugeriu-se a intervenção a tinta na sua própria fotografia, com a cor de sua preferência (fig. 69 a 81 e 102 a 113). No final da atividade, cada participante foi convidado a apresentar o seu trabalho aos restantes colegas (fig. 82 e 83, 114 a 116). Com esta ação, pretendia-se dar espaço à partilha de ideias e dar voz ao seu pensamento, criando alguma ligação com a ideia subjacente à auto-representação. As reações foram bastante comuns. Em alguns casos, essa apresentação foi feita destemidamente, noutros foi notória uma certa vergonha por se estar diante de uma pequena plateia, como demonstrou Camila, ao dizer em frente a todos “Tchau!”, com um enorme sorriso nos lábios. Se se tentar fazer um exercício de análise aos trabalhos finais realizados por aquele grupo de participantes no seu todo, sem que isso tenha alguma relevância no que concerne à sua participação, três tendências foram reconhecidas: a ocultação total da sua fotografia através da mancha de tinta (fig.73, 74, 113). Foi o caso de Cristiana, que talvez tenha optado por este género de intervenção, pela sua resistência inicial à captação de fotografias, por parte da investigadora, por julgar que a sua mãe não autorizaria (fig.73). Mesmo sendo adulta, esta situação revela o quão as pessoas com deficiência/incapacidade intelectual estão habituadas a não tomar decisões autonomamente e o peso que os seus familiares de referência têm no seu poder resolutivo; a intervenção na fotografia com um mancha de tinta que ocultava uma determinada zona da fotografia (fig.75, 76, 105, 109, 110, 111). Nesta, em alguns casos, houve uma clara tentativa de recriar a mancha de tinta apresentada na obra *Pintura Habitada* (1976), como o caso de Samuel, que na sua apresentação aos colegas referiu: “eu gosto de azul e estava a fazer como se estivesse a fazer a pintura da Helena Almeida” (fig.72 e 76), e de Júlio que no decorrer da atividade na oficina perguntou à investigadora, se o seu trabalho “está bem assim? (...) como a senhora! (...) Está parecido, não está?” (fig.111); o realce para o enquadramento da zona fotografada através da criação ou contorno de uma moldura com a tinta (fig.77 a 81 e 106 a 108, 112). Por exemplo, Helena escolheu a cor preta, por se assemelhar a uma das cores

típicas das molduras em madeira: “eu tinha que escolher o preto...podia ter escolhido outra cor (...) é por causa da moldura”. Na apreciação plástica dos trabalhos finais, não se considera a existência de qualquer diferença entre os trabalhos feitos pelo primeiro ou pelo segundo grupo. Para a obra *Sombra Projectada de Christa Maar* (1968) o exercício prático proposto foi a projeção das sombras do participantes numa parede e o seu contorno numa cartolina. Em grupos de dois, recriou-se um momento semelhante ao sugerido por Lourdes Castro, numa espécie de relação entre aquele que representa e delimita o contorno da sombra, e aquele que é representado, através de uma postura por si escolhida. Este momento, foi consideravelmente sentido, por parte dos colegas que procuravam captar o mais fidedignamente possível o recorte da sombra que era projetada, e por parte daqueles que projetavam a sua sombra e com extrema concentração procuravam não se mexer a fim de tornar eterno aquele instante (fig. 120 e 121 e 136 a 138). Tal como Júlio reparou “as pessoas não se podem mexer”. Noutras situações alguns participante optaram por se diferenciarem na posição selecionada, como o caso do Fernando que se posicionou de perfil, ou de Laura que projetou as suas mãos na parede. A distinção entre a figura e o fundo foi sugerida através da escolha de uma outra cartolina para aplicar atrás da sombra recortada. Em todos os casos, a cor de fundo era distinta à cor da sombra representada, contrariamente à obra *Sombra Projectada de Christa Maar* (1968). Porém, mais uma vez, foi evidente em Júlio, a tentativa de aproximação com a obra através da utilização para a sombra de uma cartolina cor-de-rosa sobre o fundo preto (fig.142). Também aqui, na análise final dos trabalhos, não foram evidentes diferenças, nos modos de trabalhar e de criar, entre o primeiro e o segundo grupo (fig.122 a 127 e 140 a 143). Mais uma vez, foi sugerida a apresentação dos trabalhos aos colegas. Tratava-se, assim, de uma segunda apresentação e, por isso, o entusiasmo foi acrescido. Os comentários englobavam o reconhecimento do seu trabalho, ou da sua sombra, entre os trabalhos, ou as sombras dos restantes colegas, e discriminação das cores usadas e, em alguns casos, a justificação para tal escolha. Por exemplo Leonel escolheu o vermelho, porque segundo o próprio “é uma coisa que eu sinto aqui no meu coração...o Benfica!”. Também Carla, escolheu o verde por ser a cor do seu clube de futebol, o Sporting, e o cor-de-laranja por trazer umas meias dessa mesma cor. A partir destas considerações, compreende-se então, que o

resultado da comunicação não é a recepção de uma mensagem. Pelo contrário, o visitante do museu vai criar um significado construído a partir de uma série de enquadramentos pessoais de referência, que incluem as suas experiências, emoções, memórias, sua vida e relacionamentos, em que o ambiente museal se torna propício para ativar essa reflexão e ligação pessoal. Assim, os visitantes não irão somente considerar e valorizar a mensagem e o significado promovidos pelos educadores, o design da exposição, as obras expostas, como igualmente ou até mais, irão reputar os significados pessoais e afetivos implícitos nas suas próprias vidas e nos seus relacionamentos (Silverman 2010, 15). No final de cada intervenção, as “salvas de palmas” surgiam espontaneamente. Note-se que nesta fase, já Camila se voluntariou para fazer a sua apresentação aos colegas.

Dado que estes grupos eram constituídos por pessoas adultas, importa refletir sobre o propósito destas atividades realizadas na oficina do museu, pois na verdade, raramente se realizam atividades práticas para os públicos adultos sem deficiência/incapacitados em museus. Seria esta uma forma de atuar em desigualdade associada a um propósito terapêutico? Ou correria-se o risco desta proposta de vivência museal ser uma réplica das atividades realizadas nas oficinas do museus para o público infantil, quando se tratava de pessoas adultas? Claramente que o objetivo das atividades na oficina do museu não contemplavam a perspectiva terapêutica, já que esta se baseia em métodos curativos implicados na criação artística, por parte de pessoas que experimentam uma doença ou um trauma (Cao 2006). Não seria o caso, pois tratava-se de pessoas com deficiência/incapacidade intelectual e, não com doença mental, pelo que sem possibilidades de cura. Reconhece-se, ainda, a necessidade das atividades com propósito terapêutico serem guiadas por um especialista com estudos terapêuticos, o que não era o caso. Não havia o propósito de facilitar a comunicação entre o inconsciente e a consciência, através da arte. Apesar disso, havia que considerar que esta fronteira nem sempre é bem definida na realização das atividades nas oficinas para o público com deficiência/incapacitados. Ademais, há uma forte tendência para que as visitas guiadas em museus para os públicos com deficiência/incapacitados incluam uma atividade prática na oficina. Igualmente, não se trataria de infantilizar aquele momento, propondo-se metodologias diferenciadas. Na verdade, o objetivo primordial destas

atividades era proporcionar um novo olhar sobre as obras analisadas na exposição do museu, sob a perspectiva educativa, para criar um maior entendimento sobre as técnicas e metodologias usadas pelos autores, mas também potenciar uma experiência verdadeiramente estética (Almeida 2010). Por isso mesmo, houve sempre a tentativa de comparar o que se estava a fazer na oficina, com as obras das autoras analisadas no museu. Através da expressão plástica, facilitou-se um género de linguagem mais simbólica do que verbal, possibilitando a comunicação através de metáforas para um grupo de pessoas, cujas dificuldades se prendem na verbalização de conceitos. Neste sentido, alcançaram o mesmo propósito dos materiais didáticos utilizados na exposição do museu. Os trabalhos por si criados, também geraram um produto de comunicação e de partilha sobre aquela experiência vivida no museu, para levar para fora das suas portas. Em diversas ocasiões, foi explícita a vontade de mostrarem os trabalhos realizados na oficina aos seus familiares de referência, tornando evidente a importância daquela atividade ser partilhada no contextos das suas relações familiares e sociais. Por exemplo Mário, na realização do seu trabalho referiu “é para a minha mãe ver”. Outra participante, Camila, quando lhe foi dito que iriam levar os trabalhos que estavam a fazer para casa, sugeriu: “para mostrar à mamã”. Também Helena propôs às duas técnicas da CERCICA: “temos que mostrar os nossos trabalhos (...) aos outros colegas da área, não é (...)?” Simultaneamente, a atividade prática na oficina do museu refletiu situações de orgulho por parte dos participantes no final da sua realização. Se se considerar o esquema proposto por Dood (2001, 13) (quadro 6), nomeadamente o impacto que os museus podem ter a nível individual no processo da inclusão, em relação ao aumento da auto-estima derivado de situações incapacitantes e oportunidades de vida limitadas, o resultado destes trabalhos no contentamento dos participantes foi evidente. Na conclusão do seu trabalho sobre a *Pintura Habitada* (1976), Leonel considerou “isto está bonito! Que bela pintura de arte!”. Helena comentou, “fiz um magnífico trabalho!”. Joel declarou, “eu gostei e adorei a minha fotografia”. Também, no final do trabalho sobre a *Sombra Projectada de Christa Maar* (1968), Leonel comentou, “a minha sombra está bonita!”. Daniel afirmou, “está muito giro!”. Cristiana considerou, “está giríssimo”, entre outros comentários positivos. O mesmo resultado tiveram as brochuras de leitura fácil oferecidas. Na realidade, esse era um dos seus

propósitos, criar uma base de comunicação sobre aquela experiência entre os participantes da visita e outras pessoas com que se relacionam, no sentido de proporcionar a partilha de ideias sobre uma determinada obra de arte. Através daquelas brochuras, procurava-se reforçar a sua capacidade de reflexão e de espírito crítico. Marisa, uma das participantes, revelou que a partir daquelas brochuras “eu expliquei a pintura da exposição (...) e o trabalho que fizemos! Expliquei à minha mãe e a minha mãe adorou!”. No entanto e, apesar da importância que a atividade na oficina assumiu para este grupo e no desenvolvimento deste estudo de caso, não se consideraram imprescindíveis à compreensão do objeto artístico do museu por parte das pessoas com deficiência/incapacidade intelectual. Ou seja, se por um lado, houve o propósito de realizar as atividades na oficina para apoiar a experiência educativa e estética passada na visita à exposição, por outro, percebeu-se que estas podem ser alcançadas somente pela visita guiada, sem recurso a uma atividade prática. Na verdade, a participação ativa dos dois grupos na visita à exposição do museu e o diálogo que foram estabelecendo com a investigadora, tornou evidente a ideia de que as visitas guiadas para pessoas com deficiência/incapacidade intelectual podem ocorrer satisfatoriamente, sem o recurso a uma actividade prática na oficina do museu, tal como se proporciona para os públicos adultos sem deficiência/incapacidade. Não obstante, na resposta aos inquéritos sobre a visita ao CAMJAP, seis participantes revelaram ter preferido o momento da visita à exposição do museu em relação à atividade na oficina e oito participantes sugeriram o contrário (gráfico 5). Existe um equilíbrio muito grande entre ambas as opções, que talvez se relacione com o hábito de exercerem atividades de criação plástica, muitas vezes na prática regular proporcionada nas instituições com as quais lidam regularmente. Também Daniela revelou que nos dias seguintes às visitas ao museus, os participantes “[f]alaram mais dos *workshops* do que da visita guiada” (doc.17d), sublinhando a importância que as atividades na oficina representaram para o grupo, comparativamente com a visita à exposição do museu. No que diz respeito aos participantes que preferiram a visita à exposição, e o que mais gostaram nessa etapa, foi de ouvirem a apresentação das obras feita pela investigadora, contrariamente à produção de opiniões sobre as mesmas (gráfico 6). Já os que preferiram a atividade na oficina do museu, o facto de terem tido a oportunidade de realizarem um trabalho seu foi a opção

mais selecionada por três participantes que, embora sem grande expressão, reforça a importância que advogam na criação deste género de trabalhos. As outras duas opções também foram tidas em conta, eleitas por dois participantes em cada, como o carácter inovador daquela experiência e a importância daquele momento para uma melhor compreensão das obras analisadas no museu (gráfico 7).

Os momentos passados na oficina, constituíram uma outra forma de perceber anteriores experiências em arte e em museus por parte daqueles participantes, deixando entrever em simultâneo, a existência de pontos de contato que podem favorecer as parcerias entre os museus e as instituições. Oportunamente, a propósito da atividade na oficina sobre a *Pintura Habitada* (1976), Daniela recordou a alguns participantes a realização de um trabalho semelhante há uns anos anteriores, que consistiu numa criação livre sobre as suas fotografias, a propósito de uma exposição da artista plástica Rebeca Horn. Noutra situação, mencionou um trabalho “interessantíssimo” que realizaram no Museu da Música Portuguesa, em Cascais, Portugal, e de um conjunto de fotografias pintadas que alguns participantes desenvolveram para uma exposição comissariada por Nuno Sacramento. Nas suas palavras pressentiu-se que aquela experiência serviu de motivação para visitarem outros museus: “sabes qual foi a sugestão que eu dei [para o mês de julho]? Em vez de estarmos a fazer atividades lá na CERCICA, era fazermos umas visitas a museus”. Na verdade, o interesse de Daniela sobre o papel dos museus na inclusão das pessoas com deficiência/incapacidade intelectual, foi constante, tornando-se explícita a sua vontade por conhecer os resultados da presente investigação até a altura da sua conclusão. Quando inquirida sobre o motivo que levou a CERCICA a colaborar no desenvolvimento da presente investigação respondeu em duas vertentes: “a oportunidade de proporcionar aos clientes do *Atelier* de Expressão Plástica visitas ao CAM e *workshops* adaptados a pessoas adultas com def. intelectual. A possibilidade de contribuir para um projeto de investigação e melhoria das acessibilidades nos nossos museus” (doc.17a.). Efetivamente, esta não foi a primeira colaboração da instituição em projetos semelhantes, quer nos meios académicos ou em contexto museal, tendo colaborado no desenvolvimento de “[v]árias teses e artigos académicos, no contexto das artes e expressões” (doc.17a). No que concerne aos dois grupos de participantes, em nenhum caso representou uma primeira visita ao museu, mas tornou evidente o peso das

instituições que trabalham no âmbito da deficiência/incapacidade na organização de iniciativas que proporcionem visitas aos museus, pois a grande maioria daqueles participantes costumava visitar museus por este meio, mais do que com os seus familiares ou amigos. Outro aspeto importante, foi perceber, que não têm por hábito visitar museus sozinhos, remetendo, mais uma vez, para a importância das relações sociais implícitas numa visita ao museu (gráfico 4). Houve, ainda um maior número de participantes que considerou ter realizado a visita ao CAMJAP por influência de uma outra pessoa, isto é, um técnico da instituição que organizou o evento. Não obstante, o gosto pela arte foi outra opção de peso para a ida ao museu (gráfico 3). Por outro lado, o facto das visitas guiadas para os públicos com deficiência/incapacidade intelectual do CAMJAP - as oficinas intituladas “Museu Aberto”, se encontrarem bastante lotadas, é sintomático do potencial que existe para a constituição de parcerias entre museus e instituições que trabalham no âmbito da deficiência e, provavelmente, da falta de oferta que há neste setor. No final desta colaboração, que na verdade foi proporcionada em três eixos fundamentais - instituição museal, instituição que opera no âmbito da deficiência/incapacidade e no contexto académico, Daniela considerou: “[a]gradeço a oportunidade de participação neste projeto. Foi enriquecedor para os técnicos e clientes da CERCICA”, num evidente apreço por este género de ações (doc.17d). Em continuidade, também Margarida afirmou “[c]onsidero estas colaborações de maior importância, pois são o caminho que distingue: o **fazer para** do **fazer com**” (doc.18c).

Outro aspeto que importa ser analisado são os recursos de leitura proporcionados ao longo da atividade, outrora mencionados - as tabelas e as brochuras de leitura fácil. É certo que não se verificou um grande entusiasmo, por parte dos participantes quando apresentadas. No caso dos participantes menos autónomos, verificou-se algumas dificuldades de leitura, pelo que a inclusão de imagens como forma de complementação escrita deve ser incluída. Porém, compreendeu-se que estas evidências não devem representar qualquer género de empecilho para a promoção da leitura por parte das pessoas com deficiência/incapacidade intelectual. Pelo contrário, devem ser incentivadas e promovidas. E o contexto museal, especialmente os museus de arte, são espaços ideais para essa função, já que a imagem visual é um elemento de referência. Em alguns momentos, foi notório o interesse pela leitura e escrita, ou seu contexto

associado, por parte dos participantes: por exemplo, na entrada do museu, Cristiana interessou-se por saber que género de livros existiam na livraria. Leonel revelou uma grande paixão pela poesia, “eu além de pintura, sabe o que é que eu gosto? (...) Gosto de poesia!”. Ainda, junto da livraria, indagou a funcionária sobre a existência de um livro que desejava comprar. Na oficina da museu Carla, participante do segundo grupo, foi incentivada à leitura da tabela relativa à obra *Sombra Projectada de Christa Maar* (1968) (fig.139). As letras que compunham o nome da autora foram soletradas espaçosamente. Aos poucos, e com a ajuda da investigadora, as palavras iam tomando sentido. Procurando não ser demasiadamente exigente, a investigadora não forçou outras questões, relativas aos restantes dados presentes naquela tabela. No entanto, Carla, sem que lhe fosse solicitado, continuou a olhar para aquela tabela, procurando interessadamente obter mais informação escrita. Tanto a técnica da CERCICA como do CAMJAP, consideraram as brochuras de leitura fácil adequadas ao público a que se destinavam. No entanto, a primeira julgou terem servido para partilhar com outras pessoas a atividade e como elemento de recordação, enquanto que a segunda considerou ter servido para aumentar o grau de esclarecimento do participante acerca da obra de arte (doc.17c. e doc.18b).

Procurando aflorar determinados aspetos relacionados com o potencial dos museus, para o exercício de uma prática ativista (Sandell *et al.* 2010), levando à abordagem e à reflexão sobre a representação de pessoas com deficiência/incapacitadas nos museus, o encontro com este grupo de pessoas com deficiência/incapacidade intelectual procurou proporcionar o diálogo sobre este tema. Tratava-se então, de proporcionar uma reflexão sobre duas questões da atualidade; a inclusão das pessoas com deficiência/incapacitadas e o conceito da auto-representação em conexão com a problemática da deficiência/incapacidade intelectual. No início da primeira visita, explicou-se o objetivo da mesma. Daniela lançou a primeira pergunta: “(...) a inclusão. É o quê?”. E Marisa respondeu: “é para os outros terem mais acesso. Para ser mais fácil. Para eles terem...”. “Eles quem?”, perguntou Daniela. E Marisa, voltou a responder, “As pessoas com deficiência. Para terem acesso, para ser mais fácil”. No decorrer da visita, Cristiana falou nos “inácios”, querendo-se referir aos “invisuais”, a propósito das guias pretas que estavam a marcar o ponto de limitação entre os visitantes e as obras. Também Marisa questionou, em jeito

de sugestão, se já se tinha pensado em colocar tabelas em braille, junto das obras. Curiosa, a investigadora perguntou: “sabem o que é o braille?” E Cristiana respondeu: “é um picotado”. Oportunamente, Daniela prosseguiu: “(...) mas eles podem ler mas não podem ver a obra...”. E Marisa respondeu: “podem sentir. Eles têm muita sensibilidade”. Mais à frente, Daniela perguntou a Leonel: “(...) do que é que achas, se os museus são acessíveis às pessoas com deficiência?”. O participante respondeu: “eu acho que os museus podem ser acessíveis às pessoas com deficiência. Para toda a gente! O museu é um sítio onde toda a gente possa vir. Onde quem quiser pode ir!”. Daniela continuou: “tu sentes que os museus estão preparados para receber as pessoas com deficiência?” Leonel respondeu: “eu acho que sim! Eu acho que sim! Porque há museus que têm coisas para aquelas pessoas que andam de cadeiras de rodas, os museus têm alguma coisa para que elas estejam também. Para não ficarem de parte”. Daniela retorquiu a resposta: “e achas que é só para as pessoas que têm (...) dificuldade em movimentar-se ou para outros tipos de deficiência?”. Leonel argumentou: “todo o tipo de deficiência. Por exemplo, aqueles que andam de cadeira de rodas, não conseguem descer as escadas, o museu deve ter assim umas coisas próprias para isso, para eles se movimentarem. Enquanto para os outros, os que andam à vontade descem pelas escadas”. Por estas respostas se compreende as dificuldades que se ligam ao movimento da auto-representação, no reconhecimento da deficiência/incapacidade por parte das pessoas com deficiência/incapacidade intelectual e consequentemente, da importância de verem reconhecidas as suas opiniões e de fazerem cumprir os seus direitos. Foi notória a consciência da deficiência/incapacidade do outro - das pessoas com deficiência/incapacidade visual e com deficiência/incapacidade motora, e da não consciência da sua situação de deficiência/incapacidade. Neste aspeto, sobressai a noção de que as pessoas com deficiência/incapacidade intelectual, não se assumem como tal - a não ser que lhe seja dito, algo francamente plausível, já que o seu estado é, na verdade, o seu estado natural de ser, desde a sua existência. Na realidade, esta noção de que se é deficiente/incapacitado intelectual pouco importa, pois reforça o paradigma da diferença e não o da diversidade, como seria de esperar na plenitude de uma época, que defende a inclusão e a mudança de pensamento. Mas aquilo que importa, às pessoas com deficiência/incapacidade intelectual, é o reconhecimento das suas necessidades. No

que aos museus esta questão concerne, é a partir da experiência em práticas relacionadas com o setor, quer no âmbito de atividades guiadas, quer no desenvolvimento de recursos acessíveis ou no seu envolvimento nas decisões-chave em assuntos que lhes sejam relativos, que se pode levar a esse reconhecimento. Essa pode ser a contribuição dos museus no que à auto-representação diz respeito. Por exemplo, quando foi solicitado para se explicada o que era a auto-representação, Leonel - na qualidade de membro do grupo de auto-representantes da CERCICA, esclareceu: “a auto-representação é uma reunião que temos uma vez por semana. O objetivo é debatermos alguns temas que tenham a ver connosco e, que nos ajudem na auto-representação. (...) O auto-representante é um cliente da CERCICA que pertence a essas reuniões de auto-representação. E nessas reuniões debatemos temas, às vezes até escrevemos cartas à direção a pedir melhorias na CERCICA”. Através deste grupo de auto-representantes da CERCICA, deu-se espaço para a participação na estrutura organizativa daquela instituição, permitindo às pessoas com deficiência /incapacidade intelectual o debate sobre assuntos do seu interesse e a elaboração de sugestões que tragam benefícios à sua qualidade de vida. Procurando estabelecer a mesma ligação, entre a experiência proporcionada e a captação de sugestões e opiniões dos participantes, no final das atividades foi-lhes entregue um inquérito considerado, pela técnica da CERCICA, adequados às suas necessidades (doc17c). Na tentativa de perceber qual teria sido a sua reação ao seu preenchimento e procurando aprofundar algum comportamento que revelasse veemência por ter sido solicitada a sua opinião questionou-se, através do inquérito, como teria sido a reação dos participantes ao seu pedido de preenchimento. A técnica considerou a resposta positiva. Porém revelou, “nenhum se recusou a preencher, mas também não manifestaram muito interesse” (doc.17d.). Também se procurou indagar como teria sido rececionada a ideia de participar nesta investigação por parte das pessoas com deficiência/incapacidade intelectual. A técnica indicou com elevado entusiasmo, embora se tenha ligado ao facto de irem realizar uma visita, mais do que a possibilidade de contribuírem para um estudo relacionado com um tema de seu interesse: “[a] possibilidade de realizarem saídas e visitas e, regra geral, bem aceite”. Ademais, adianta que o motivo que levou as pessoas com deficiência/incapacidade intelectual a colaborar com a presente investigação, se justificou pela visita ao museu, e

não pela sua contribuição num estudo ligado às pessoas com deficiência/incapacidade intelectual ou por influência de colegas, familiares ou funcionários daquela instituição (doc.17a), o que indica formas de desenvolver metodologias de pesquisa sobre este público. Acerca da sua experiência em museus, procurou-se indagar junto das participantes, através da pergunta “o que é para si um museu?”. Propôs-se a realização de uma vídeo-gravação, com vista à captação mais expressiva das suas opiniões. Prontamente, concordaram em colaborar, sob um espírito de inter-ajuda acerca do estudo que dali decorria. As respostas foram imensas: “é onde se pode ver quadros de pintores, quadros de artistas e pinturas de vários pintores e de esculturas” (resposta de Leonel); “tem quadros de artistas plásticos de obra de arte...tem fotografias também” (resposta de Samuel); “tem coisas sobre os artistas, tem imagens, assim como agente viu na Terça-feira, fizemos um desenho sobre a Helena Almeida (...)” (resposta de Helena); “pusemos um cartão e, depois os braços, a boca e o cabelo. (...) Temos coisas para cortar com a tesoura” (resposta de Júlio). Todo o seu esforço para apresentarem a resposta que julgavam ser a mais conveniente, demonstrou então, que a sua ideia de museu, era naquele momento, a experiência passada naquele museu, nas duas sessões. Mais tarde, as respostas aos inquéritos mantiveram essa abordagem: “um museu é perto de um jardim” (doc.5c.); “um museu são obras de arte” (doc. 7c.) “é muito grande, tem muitos pincéis” (doc. 10c); “é o sitio onde vou ver pinturas” (doc. 14c.), etc. Assim mesmo, a sua ideia de museu é, na verdade, equivalente às suas experiências vividas, como não seria de estranhar. Logo, neste sentido, a ideia de museu e a construção do seu significado nas pessoas com deficiência/incapacidade intelectual, só da própria instituição museal poderá depender e, em especial, do desenvolvimento de um verdadeiro sentido de inclusão. Sobre a interpretação das obras, a perspetiva que vingou no final desta experiência, com o grupo da CERCICA, foi a de um enorme sentido de maturidade e de entendimento, que se tornou visível, por exemplo, quando a investigadora perguntou ao primeiro grupo no final da visita ao museu, qual tinha sido a obra que mais gostaram de ter conhecido. Leonel respondeu: “eu gostei tanto de uma como da outra”. Também os técnicos que acompanharam as visitas, quer da CERCICA, quer do CAMJAP, consideraram que nos dois grupos os objetivos da compreensão das obras de arte foram alcançados, embora revelem diferenças na seleção das estratégias

que contribuíram para tal. Daniela, técnica da CERCICA, considerou os materiais didáticos apresentados e os trabalhos desenvolvidos na oficina do museu por parte dos participantes (doc.17b). Margarida, técnica do CAMJAP, considerou a descrição oral por parte da monitora, as respostas solicitadas aos participantes na leitura das obras e, em conformidade com a primeira, o recurso a materiais didáticos (doc.18a). Embora, se tenha procedido à divisão dos participantes, entre os mais e os menos autónomos, essa distinção não foi notada, pela técnica do CAMJAP (doc.18b.). A este respeito a técnica da CERCICA, considerou que “os clientes do primeiro grupo tiveram mais facilidade em verbalizar as suas opiniões durante a visita. Em relação ao *workshop*, não sinto que essas diferenças tenham sido tão acentuadas” (doc.17c.). Em simultâneo, esta experiência serviu para provocar algumas surpresas nas técnicas da CERCICA, Daniela e Dina, que unanimemente consideraram que o desempenho do segundo grupo de participantes, os que tinham menos autonomia, superou as suas expectativas, através da acentuada valorização que demonstraram após a realização das duas visitas. No que concerne ao grau de concentração dos participantes no desenvolvimento das atividades, esta técnica considerou terem atingido um ponto médio, enquanto Margarida considerou um ponto elevado. Já o nível de motivação dos participantes para participar nos desafios colocados foi considerado elevado por ambas (doc.17b/17c. e doc.18b.). Assim como Daniela sugeriu, essa atitude prende-se pelo facto de não terem muitas oportunidades nas suas vidas. “Eles ficaram tão felizes...” referiu a técnica, reportando aquela experiência e aquele espaço, para um enorme potencial no desenvolvimento de estados de felicidade. Com clara evidência se compreendeu que a participação em museus por parte das pessoas com deficiência/incapacidade intelectual dependerá em grande parte da ação dos primeiros. Na pergunta do inquérito “depois desta visita ficou com vontade de voltar ao museu?”, todos os participantes responderam afirmativamente (gráfico 9).

Capítulo 2

**A Fruição E A Prática Por Parte Das Pessoas Com Deficiência/
Incapacidade Visual. “[Ir Ao Museu] Fez-Me Lembrar Quando Ainda
Via ...”**

1. A estratégia desenvolvida: o contato com as instituições e pessoas com deficiência/incapacidade visual, proposta de um percurso e recursos de acesso

O primeiro contato estabelecido com pessoas com deficiência/incapacidade e instituições relacionadas com esta área, em contexto académico, ocorrera anos anteriores, numa outra investigação da autora¹⁷⁹. Nessa investigação, a autora consultou as principais instituições da cidade de Lisboa, com o objetivo de conhecer as atividades promovidas ou linhas condutoras que constituíam a essência do seu trabalho¹⁸⁰. A partir desta abordagem, estabeleceu-se um contato mais profícuo com a FRMS, no sentido de se proporcionar visitas guiadas a um museu português, com grupos de pessoas com deficiência/incapacidade visual daquela instituição, para a execução de estudos de caso. Paralelamente, estabeleceu-se um contato com o CAMJAP, com vista à realização dessas visitas, e evidentemente, a apresentação de algumas obras da sua coleção às pessoas com deficiência/incapacidade visual. Nessa investigação, a mediação entre as obras e os participantes, desenvolveu-se sobretudo, a partir do recurso a materiais didáticos acessíveis, como desenhos em relevo ou réplicas, e da mediação desenvolvida pela investigadora, como o discurso verbal utilizado na descrição e contextualização histórica-artística para um melhor alcance sobre o conhecimento das obras. Essa investigação acabou por gerar importantíssimas pistas para o desenvolvimento de uma futura investigação, já que importava aprofundar diferentes estratégias para promover o encontro entre o objeto artístico e a pessoa com deficiência/incapacidade visual. No que concerne à análise feita pelos participantes sobre os recursos utilizados para a mediação, foram reconhecidos a relevância dos materiais didáticos para o toque e o discurso oral em torno das obras de arte. No entanto, algumas dúvidas surgiram no que à perceção tátil diz respeito, já que alguns dos participantes revelaram algumas indecisões na leitura das imagens em relevo. Na utilização das réplicas, aquela que exigia a

¹⁷⁹ Essa investigação desenvolveu-se no âmbito de uma dissertação de mestrado em museologia e museografia apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em 2008, com o título *A Inclusão Pela Arte: Museus e Públicos com Deficiência*. Como objetivo principal, procurou aprofundar-se as artes visuais, poderiam ser acessíveis às pessoas com deficiência visual. Cf. Martins 2008.

¹⁸⁰ Foram conhecidas as seguintes instituições: Associação Promotora de Emprego a Deficientes Visuais; Associação Promotora de Ensino a Cegos; Associação de Retinopatia de Portugal; Centro de Reabilitação Nossa Senhora dos Anjos; Centro Helen Keller; Fundação Raquel e Martin Sain.

dramatização da ação desempenhada pela artista, para além da sua análise tátil - a *Pintura Habitada* (1976) de Helena Almeida (fig.51), foi eleita a favorita dos participantes e a que melhor contribuiu para a compreensão estética das obras que se apresentaram (Martins 2008, 159-160). Assim brotou a necessidade de serem analisados outros modos de mediação entre o público com deficiência/incapacidade visual e a obra de arte. Por sua vez, os autores Almeida *et. al.* (2010), na análise de três estratégias táteis comumente utilizadas para o acesso das pessoas com deficiência visual às artes plásticas, nomeadamente, a adaptação de imagens para o alto-relevo, o uso representativo de texturas e o toque em esculturas, argumentaram a necessidade da criação de uma “estética verdadeiramente tátil”, já que estas somente contribuem para a reprodução dos padrões visuais, esquecendo por completo as propriedades cognitivas e as possibilidades expressivas do tato. Na exaltação desta problemática referem, em particular:

Afinal de contas, o simples ato de disponibilizar peças ao toque não garante, por si só, a solução ao problema do acesso estético; é preciso ainda saber se as peças oferecidas se prestam à apreciação tátil. E, como veremos, é comum oferecer ao toque obras que o tato, enquanto sistema perceptivo, nem sempre é capaz de apreender. Na verdade, muitas destas obras e adaptações, por desconsiderarem o funcionamento próprio do sistema tátil (muitas vezes tomando-o equivocadamente como análogo ao da visão), acabam por retirar as próprias condições de uma percepção dotada de sentido estético (Almeida *et. al.* 2010, 87).

Por conseguinte, as estratégias mais usadas no acesso às artes visuais por parte das pessoas com deficiência/incapacidade visual são, nas ações destes autores, fortemente colocadas em causa. No caso dos museus de arte portugueses, o modo mais potenciado no acesso de pessoas com deficiência/incapacidade visual tem sido a exploração tátil em esculturas ou em réplicas, que nas palavras das autoras, apesar de possuir “a vantagem de ser tridimensional, porta a limitação do material”, condenado o visitante cego a uma “indecifrável tarefa recognitiva” e limitando-o na sua “apreciação estética” daquelas obras (Almeida *et. al.* 2010, 95). Assim mesmo, propõe-se analisar um importantíssimo aspeto que é o acesso estético à obra de arte por parte das pessoas cegas, propriamente dito, que, na verdade, é a razão primordial da sua participação em museus de arte. Nesta arena, importa distinguir aquilo que se considera ser o acesso informativo e o acesso estético da obra de arte. O primeiro, facilmente solucionado, através da descrição verbal

da obra, através de textos em braille, por áudio-guias ou pela presença de um mediador. Já o segundo torna-se mais complexo, embora não seja impossível de tratar. No campo das artes plásticas, a experiência estética torna-se fundamental, tanto para aqueles que vêem como para os que não vêem. É essa experiência que permite, acima de tudo, levar à reflexão sobre a ideia da obra de arte e da sua criação, sobre a relação entre as diferentes formas de arte e da técnica artística ou da relação entre as diversas matérias que nela se encontram presentes. Para isso, e tal como os autores mencionados referem, “(...) acima de tudo deve-se recriar a obra de arte (...) o que se tem pela frente não é um trabalho de reprodução; é um esforço de reinvenção” (Almeida *et. al.* 2010, 96). Talvez tenha sido esta a principal razão, que justifique a predileção da obra *Pintura Habitada* (1976) pela maioria dos participantes com deficiência/incapacidade visual no estudo de caso, desenvolvido pela autora, acima mencionado. Na verdade, o material didático oferecido, permitiu essencialmente a recriação da ação desempenhada pela artista, por cada participante que a usava. No que se refere aos outros materiais didáticos utilizados, para as outras obras em análise, este aspeto não foi providenciado.

Por outro lado, uma medida alternativa que tem sido implementada no acesso aos públicos com deficiência/incapacidade visual aos museus de arte, têm sido as “visitas verbais”. Ou seja, um pouco por toda a parte, surgem iniciativas em museus que procuram incluir estes visitantes através de descrições verbais das obras por meio de um mediador, com o agendamento de atividades programadas, ou pela disponibilização de áudio-guias de acesso gratuito, com informações e descrições relativas a diversas obras de uma determinada coleção. Como anteriormente referido, tal acontece no MOMA, o *The Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque, Estados Unidos da América, a *Tate Britain*, a *Tate Modern*, a *Royal Academy of Arts*, em Londres, Inglaterra, a título de exemplo. Esta medida tem sido encarada com bastante vantagens para a comunidade museal, já que permite potenciar uma das vias que mais tem contribuído para o aumento do conhecimento das pessoas com deficiência/incapacidade visual, que é o sentido auditivo. Neste sentido, surge como alternativa à exploração tátil, que como referido, tem suscitado algumas problemáticas. Consequentemente, não depende da viabilização de materiais adaptados, com enormes custos financeiros para os museus, ou do acesso tátil em peças tridimensionais, que pode ser visto como um problema no que se refere à

conservação das mesmas. Por essa mesma razão, o acesso às exposições temporárias dos museus é mais facilitado, por não existirem necessidades significativas no desenvolvimento de recursos materiais, já que teriam de ser continuamente criados novos materiais didáticos no caso do acesso tátil. Ao mesmo tempo, esta situação poderá indicar que os recursos necessários ao acesso e inclusão dos públicos com deficiência/incapacidade visual são basicamente os mesmos que são necessários à participação dos públicos sem deficiência/incapacidade, pois apenas dependem de um medidor que leva a cabo a visita verbal. Do ponto de vista da qualidade da participação dos públicos, o acesso às exposições temporárias permite a participação regular e o aumento de novos públicos com deficiência/incapacidade visual. Mas será esta medida uma forma de acesso com menos qualidade? Em Portugal, este género de visitas, que somente depende de uma exposição verbal, é pouco comum. Julga-se que o desprezo pela utilização desta medida se encontra associado a uma perspetiva culturalmente assente na ideia de que o tato substitui a visão daqueles que não vêem, sendo o seu principal sentido em detrimento dos outros que estão disponíveis. Seguindo este pensamento, uma visita a um museu só será interessante para as pessoas com deficiência/incapacidade visual, quando os elementos visuais são substituídos por elementos táteis, supondo-se que são tão acessíveis como as artes visuais são para a visão. A tendência para a criação de iniciativas de inclusão de públicos com deficiência/incapacidade visual, surge, assim, essencialmente associada à necessidade de criação de recursos para o toque, tanto em originais como em adaptações, que do ponto de vista da conservação e dos recursos financeiros podem gerar situações conflituosas ou inibitivas dentro da comunidade museal. A necessidade de avaliar este género de visitas tornou-se imperativa.

Do mesmo modo se verificou a existência de programas em museus de arte, destinados aos públicos com deficiência/incapacitados, que se desenvolviam, numa primeira etapa, em visitas guiadas à exposição e, numa segunda etapa, numa atividade de criação plástica na oficina do museu. No âmbito das práticas de expressão plástica, desenvolvidas por parte das pessoas com deficiência/incapacidade visual, o desenho e a cegueira têm sido alvo de alguns estudos (Amiralian 1997, Ballesteros- Álvarez 2003, Harty 2012), apesar das pesquisas na área, ainda se revelarem bastante escassas. A

expressão gráfica desempenhada por pessoas com deficiência/incapacidade visual, tem sido apontada como sendo um método inovador, já que propõe a apreensão da sua personalidade numa perspectiva globalizada, recusando privilegiar a expressão unicamente oral, em detrimento de outras formas de expressão. Ao mesmo tempo, esta prática é uma forma de quebrar com pensamentos fortemente arraigados na perspectiva de que a expressão oral é o seu canal de expressão por excelência e, pelo facto de não verem, qualquer género de expressão visual, sai fora do seu campo de interesses e de possibilidades. Esta situação tem mesmo levado, ao impedimento do exercício gráfico ou outras formas de expressão relativas, que os limitam no desenvolvimento de outras capacidades. Autores como Amirilian (1997) enquadraram a expressão gráfica no campo da investigação clínica, procurando constituir uma possibilidade para a expressão de suas “imagens mentais” e “conteúdos do inconsciente” através deste método, considerando que nem a linguagem oral nem outras vias de comunicação dão lugar a um modo de exteriorização tão natural e essencial¹⁸¹. A autora não procurou impor uma aprendizagem a partir dos padrões visuais, imposta a partir do paradigma do mundo dos que vêem, configurada então, a partir de padrões visuais. Nem tão pouco a busca de semelhanças entre pessoas com deficiência/incapacidade visual e sem deficiência/incapacidade visual. Nesta perspectiva, Amirilian refere que o desenho para cegos torna-se, inquestionavelmente, uma experiência sem sentido, pois o desenvolvimento das estruturas cognitivas das crianças cegas desde o nascimento procede a uma construção organizativa diferenciada ao nível do sistema percetivo em relação ao das pessoas que vêem (Amirilian 1997, 86). Não obstante, apesar de apresentar um vínculo com a percepção ótica, o desenho, como qualquer ato de expressão plástica, está intimamente relacionado com a experiência subjetiva do eu, sendo a atividade criativa um ato interior do indivíduo. Citando as aceções de um importante

¹⁸¹ A autora recorre à utilização do “Procedimento de Desenhos-Estórias” com pessoas cegas. Este método foi proposto pela primeira vez em 1972 na tese de doutoramento de Walter Trinca, apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, e posteriormente publicada pelo autor em 1976 sob o título *Investigação clínica da personalidade - O desenho livre como estímulo da percepção temática*, Belo-Horizonte: Interlivros. Este procedimento, inserido dentro de uma metodologia de diagnóstico psicológico, propõe a combinação da expressão gráfica com a narração de *estórias* para ampliar e favorecer as projeções sobre o sujeito. Na proposta do autor, propõe-se ao indivíduo a realização de um desenho livre, numa folha de papel em branco. Quando terminado, o sujeito terá que inventar uma *estória* a partir daquele desenho. Depois, procede-se a um inquérito, para esclarecimentos sobre qualquer dado difícil de entender no desenho ou na *estória*. Para concluir, é solicitado ao sujeito a atribuição de um título para a *estória*.

estudo, desenvolvido no passado pelo arte-educador Viktor Lowenfeld, com o objetivo de analisar o trabalho de quinze crianças cegas e com baixa-visão, aponta para a existência de dois géneros artísticos no domínio da perceção visual desenvolvidos independentemente do estado fisiológico da visão: a visual e a háptica. A primeira refere-se à organização percetiva dominada pelo sentido da visão, em que os outros sentidos a esta estão subordinados. A segunda refere-se à síntese da perceção tátil e sensações corporais colhida no ambiente externo juntamente com as experiências subjetivas, que estreitamente se relacionam com as experiências do eu. Neste sentido, este estudo concluiu que a capacidade visual não constitui requisito único para a representação plana e espacial dos objetos por via do desenho, considerando duas condições fundamentais: a capacidade de orientação no plano do desenho e a capacidade criativa para projetar “algo de si”. Assim, a ausência da visão é limitadora, somente pela impossibilidade de orientação no plano do papel. Com efeito, o tipo de perceção háptica é considerado como sendo aquela que mais facilmente expressa os “sentimentos profundos” e, por isso, mais favorável ao desenvolvimento da expressão criativa. Nesta analogia, considera-se que o género visual move-se, essencialmente, do mundo de fora para dentro do indivíduo, enquanto que o género háptico funciona numa dinâmica de projeção do seu próprio interior no suporte visual (Amirilian 1997, 88).

Já Ballesterio-Álvarez (2003) trata a reprodução de imagens criadas por pessoas cegas, a partir da leitura tátil de imagens em relevo, para argumentar que a ausência de visão não constitui elemento redutor ao poder criativo do indivíduo, sugerindo a recuperação, em diversas frentes, de uma capacidade artística perdida. Em comparação com a grafia das pessoas que vêem, considera não existir inabilidade daqueles que não vêem, mas antes uma distinção entre os padrões utilizados por ambos, numa relação harmónica de comunicação. Este autor, também, aponta para uma mudança de atitudes, no que concerne à inclusão da pessoa com deficiência/incapacidade visual como sujeito produtivo, criativo e ativo na atualização social e no desenvolvimento das artes, propondo a rutura de paradigmas que, até então, têm limitado as pessoas com esta deficiência/incapacidade no desenvolvimento das artes plásticas. No que à deficiência/incapacidade intelectual se refere, a produção plástica tem sido sobejamente potenciada. É comumente usual a criação de ateliers de expressão plástica nas instituições que

acolhem as pessoas com esta deficiência/incapacidade, e a promoção de exposição com as suas obras, com o objetivo de angariação de fundos e a promoção de determinadas causas. O mesmo acontece com a doença mental, em que a arte é utilizada em pacientes com propósitos clínicos e terapêuticos e como via para a transmissão de “imagens do inconsciente”. O próprio género artístico definido por Jean Debuffet de “arte bruta” serviu para caraterizar a arte produzida fora dos meios tradicionais por pessoas autodidactas, como crianças, pessoas com doença mental ou pessoas que se encontravam presas, entre outras. Alguns centros psiquiátricos deram lugar a museus de arte-bruta, o Museu de Imagens do Inconsciente, no Rio de Janeiro Brasil, o *Gugging Museum*, em Osterreich, Áustria. Em Portugal, o antigo Hospital Miguel Bombarda é detentor de uma importantíssima coleção de arte-bruta, produzida pelos seus pacientes. O caso de Evgene Bavcar torna-se singular, dentro do panorama dos artistas plásticos cegos. Originário da Eslovénia, embora naturalizado francês, Bavcar é um fotógrafo cego, que perdeu a visão aos doze anos de idade. A sua obra é caraterizada pela procura de possíveis relações entre a visão, a cegueira e a invisibilidade. Totalmente cego dos dois olhos, as imagens fotografadas por si são construídas através da estreita relação com a linguagem verbal, de quem vê e as descreve¹⁸². Outras instituições, já referidas, como o Atelier de Artes Plásticas da Fundação Larama e o Ensino da Arte para Deficientes Visuais (fig.10 e 11), em São Paulo, Brasil, funcionam como meios propícios para o desenvolvimento da capacidade criativa, por intermédio das artes plásticas, para pessoas com deficiência/incapacidade visual. Tanto em Nova Iorque, Estados Unidos da América, como em Londres, Inglaterra, os museus de arte desenvolvem oficinas de produção criativa para pessoas com deficiência/incapacidade visual, como o MOMA, o *The Metropolitan Museum of Art* e a *The Royal Academy of Arts* (fig. 33 a 39), como anteriormente explanado. No contexto nacional, desconhecem-se os casos que permitem relacionar o exercício da criação plástica com a deficiência/incapacidade visual, quer no contexto das instituições que operam no âmbito da deficiência/incapacidade visual, quer no contexto museal, ou académico. Acerca do primeiro caso, as instituições que operam no âmbito da deficiência/incapacidade visual, identifica-se o desenvolvimento de práticas essencialmente ligadas ao artesanato e aos

¹⁸² Sobre esta pesquisa consultar: Bavcar (2003).

trabalhos manuais, como acontece nas principais instituições da capital portuguesa - a Associação Promotora de Emprego a Deficientes Visual - APEDV¹⁸³ e a FRMS, ou à terapia, como se passa no Centro de Reabilitação Nossa Senhora dos Anjos - CRNSA. No contexto museal, a participação dos públicos com deficiência/incapacitados acontece, essencialmente, por via de visitas guiadas com recurso a adaptações táteis, sem que ocorra a possibilidade de ser fomentado o potencial criativo dos visitantes cegos ou com baixa visão por via do exercício plástico. No contexto académico, a investigação sobre produção artística por parte das pessoas com deficiência/incapacidade visual, ou mais especificamente, acerca do desenho gráfico desenvolvido por pessoas com deficiência/incapacidade visual, tem sido sobejamente negligenciada. Enquanto que Harty se interessa por analisar imagens táteis para pessoas cegas, propõe, em simultâneo, uma análise ao potencial do desenho para melhorar a informação às pessoas cegas e com baixa-visão. Recorrendo ao pensamento do filósofo fenomenológico Merleau-Ponty, reconhece ao corpo um papel específico na mediação entre o mundo e a mente. Se o corpo é considerado o sujeito da percepção, então o desenho é, ao mesmo tempo, a sua extensão. Assim, o gesto de desenhar é, na sua pureza, a projeção do corpo, não somente subordinado ao ato físico mas também ao processo do pensamento (Harty 2012).

Na presente investigação, o estudo dos públicos com deficiência/incapacidade visual, em museus de arte, procurou assim, desenvolver-se em duas fases; a primeira, através de uma visita verbal, à exposição. Nesse momento, o objetivo principal seria avaliar a qualidade de uma visita centrada na verbalização de dados, de modo a proporcionar uma experiência informativa e estética; a segunda, uma atividade de criação plástica na oficina do museu. Nesta ação, a proposta de uma atividade prática, por parte dos participantes do estudo de caso com deficiência/incapacidade visual, que não se resumia ao desenho livre, procurou estabelecer uma continuidade entre os trabalhos criados e o processo de aprendizagem através da experiência no museu. Assim mesmo, o principal intuito não seria tanto compreender a capacidade do desenho para comunicar os pensamentos do seu criador a um terceiro, mas talvez alcançar a oportunidade para, por via da ação plástica, voltar a experimentar o objeto através dos seus próprios trabalhos

¹⁸³ No entanto, identifica-se uma situação excepcional, que acontece por via de um curso de fotografia para cegos, organizado pela instituição em parceria com a Câmara Municipal de Lisboa em 2003.

criativos e, com isso, aumentar a sua compreensão do mundo físico e, mais especificamente, de uma determinada exposição de arte visual.

Os contatos com as instituições que participaram na primeira experiência académica - a FRMS e o CAMJAP- foram retomados, procurando-se dar continuidade a um estudo já iniciado anos anteriores, sob uma perspectiva renovada. O espaço seria o mesmo, embora a maioria dos participantes, a exposição, as metodologias e os recursos, fossem outros. Entre 19 de abril e 7 de julho de 2013, estive em exposição no CAMJAP uma retrospectiva do artista surrealista Fernando Azevedo intitulada “Razões Imprevistas”. Tratava-se assim, de uma exposição temporária, que abordava a obra do autor desde os anos quarenta do século XX à primeira década do século XXI, com referência às diversas técnicas artísticas desenvolvidas pelos artistas que se inseriram nesta corrente. O desenvolvimento de uma experiência em arte para pessoas com deficiência/incapacidade visual, centrada em obras surrealistas e nos seus fundamentos, era, de facto, um propósito magistral. Na verdade, os fundamentos do surrealismo procuraram remeter o ser humano para o seu estado mais puro, na relação entre o olhar e o espírito, em que o ato de ver seria um meio de estar fechado em si próprio. Neste sentido, vale a pena evocar o pensamento de Merleau-Ponty, expresso na sua obra *O Olho e o Espírito*, ao apontar para a necessidade de o pintor ter uma visão ausente do mundo exterior, caracterizada pela “mera relação «físico-óptica» com o mundo” (Merleau-Ponty 1997, 56), associando-se aos mecanismos do inconsciente, como os sonhos, os sintomas, os lapsos, certas imagens marcantes e enigmáticas ou outras referências que tocavam o ser humano sem se saber as suas razões e os seus efeitos. Esta rutura com o mundo exterior remete a uma ligação com a deficiência/incapacidade visual, uma vez que a ausência de visão é simbolicamente análoga a um estado de extrema introspeção suscitado pela não visualização do mundo exterior, embora o mundo interior lhes seja tangível. Proporcionar uma experiência estética a pessoas com deficiência/incapacidade visual, baseada na importância da psique, seria um caminho natural, porque a rutura com o mundo real já teria acontecido no sentido visual, indo ao encontro do ideal sugerido aos artistas para a conceção da arte surrealista. Igualmente se considerou a importância desta corrente, enquanto movimento literário, permitindo facilitar conexões entre a poesia e a pintura surrealista, numa iniciativa que se pretendia desenvolver, em certa

parte, em torno da palavra. Assim, as palavras de André Breton apresentadas no *Manifesto do Surrealismo*, com o intuito de tecer uma definição para o movimento surrealista, foi a alavanca que deu início à experiência estética em torno da obra de Fernando Azevedo, ao redor do grupo de participantes da FRMS que faziam parte deste estudo de caso:

“Tanto se crê na vida, no que a vida tem de mais precário, a vida real entenda-se, que acaba por perder-se toda a crença. O homem, esse sonhador definitivo, cada dia mais descontente da sua sorte (...) A palavra liberdade é tudo que ainda me exalta (...) Entre tanta desgraça recebida, temos de reconhecer que nos deixaram a *maior liberdade de espírito*. (...) Para o espírito, a possibilidade de erro não será antes a contingência do bem? De facto, as alucinações, as ilusões, etc., não são desprezível fonte de prazer. (...) As confidências dos loucos, eu podia passar a vida inteira a ouvi-las. São pessoas de uma honestidade escrupulosa, e cuja inocência só iguala a minha. (...) Não será o medo da loucura que nos forçará a pôr a meia-haste a bandeira da imaginação. (...) creio na resolução futura destes dois estados, aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se pode dizer-se assim. É a conquista dela que vou, com a certeza de não chegar a alcançá-la (...). (retirado de Cesariny 1977).

Igualmente se atendeu ao carácter experimental das técnicas utilizadas pelos surrealistas como componente fundamental para a exploração da imagem e exaltação do acaso, de modo a afastar a força da lógica e a representação de formas apropriadas da realidade, cujo resultado final, seria sempre imprevisível. A intenção seria de se libertarem por completo de quaisquer questões externas – racionais, formais e espaciais – para se entregar de um modo mais direto aos impulsos do acaso. Por outro lado, este modo de atuar acabou por levantar algumas questões frequentemente abordadas ao longo do século XX – mais concretamente no pós- modernismo – contribuindo para aproximar qualquer indivíduo do ato criativo, já que o processo que utilizavam seria extensível a qualquer pessoa, bem como o pensamento que lhe está associado pela representação de imagens do inconsciente, anulando a ideia de genialidade ligada ao conceito de artista. Se o processo de criação é basicamente instintivo e as imagens assim produzidas se formam a partir de um estado de sonho pré-consciente, a experiência artística pode ser, então, tanto para o artista como para o espectador “susceptível a múltiplas interpretações” (Hamilton 1997, 405). Esta situação tornava favorável a realização de um trabalho criativo de experimentação plástica com base na obra de Azevedo, dentro da oficina do museu. Assim, este estudo de caso seguiu a mesma organização de

algumas visitas para pessoas com deficiência/incapacidade visual consultadas em Nova Iorque, Estados Unidos da América, e em Londres, Inglaterra, como no MOMA, *The Metropolitan Museum of Art* e *Royal Academy of Arts*, com início na visita à exposição seguindo-se uma atividade prática na oficina do museu. Seleccionaram-se três obras da exposição, correspondendo a três técnicas distintas desenvolvidas por Azevedo: a obra coletiva de Fernando Azevedo, António Domingues, António Pedro, Marcelino Vespeira, João Moniz Pereira, *Cadavre Exquis* (1948) (fig.144), a ocultação *S/ Título* (1950) (fig. 145), a colagem *I Nature Morte et le Rêve?* (2001) (fig. 146). Na exposição do museu, a visita guiada decorreria fundamentalmente em torno do discurso oral da investigadora e das respostas dos participantes, embora se optasse por apresentar um recurso de exploração tátil, em alto e em baixo relevo, sobre a *ocultação*, salientado a zona do negro da tinta e tornando aderente as formas brancas. A execução destas adaptações foi concebida de forma simplista, com o recorte manual das formas brancas, numa fotografia da pintura, com vista a tornar evidente quer a camada ocultadora, quer os vestígios brancos da imagem base com formas definidas (fig. 147 a 152). Com esta estratégia, julga-se ter contribuído para tornar mais evidente duas situações análogas, ou seja, possibilitar o acesso de uma obra de arte com recurso a adaptações táteis e sem a utilização de qualquer género de recurso tátil. Essa comparação era fundamental, tanto para a investigadora, como para os participantes que no final seriam levados a avaliar a visita através do preenchimento de um questionário. Na oficina do museu, apresentaram-se dois recursos materiais, igualmente executados de um modo descomplicado, com objetivos distintos, embora ambos se baseassem na mesma obra de Azevedo, a *I Nature Morte et le Rêve?* (2001). O primeiro, um conjunto de recortes de alguns elementos presentes nessa obra com o propósito de levar os participantes a criar um trabalho em colagem sobre uma folha de papel em branco, tendo como referência a técnica utilizada na mesma (fig.153). O segundo, fotografias dessa obra, com determinados elementos em alto relevo, como forma de localizar o participante com deficiência visual na composição da obra, e uma folha de cartolina preta ou lápis em pastel, para ser realizada uma espécie de ocultação sobre uma imagem já existente (fig. 154). É certo que seria uma experiência mais autêntica recorrer à mesma técnica utilizada pelo autor nesse intuito, mas considerou-se que sendo esta uma atividade

limitada a duas horas, a primeira passada na exposição do museu e a segunda passada na oficina, se deveria simplificar o processo, que na verdade havia sido explicado oralmente. Um terceiro recurso foi providenciado, uma folha de papel em branco e lápis em pastel, com o objetivo de serem criadas composições livres, que poderiam - ou não, basearem-se em imagens do inconsciente, memórias do passado, ou associações livres. Cada participante seria convidado a selecionar um dos três procedimentos para elaborar o seu trabalho criativo.

O esquema que se segue sintetiza a informação e as metodologias aplicadas nos dias da realização dos estudos de caso:

	Razões Imprevistas Retrospectiva de Fernando Azevedo (19 abril/ 7 julho 2013)
Palavras-chave	Surrealismo; <i>Cadavre Exquis</i> ; Ocultação; Colagem; Modernismo português
Contexto Geral	<p>O surrealismo foi movimento artístico e literário, nascido em Paris na década de vinte, com o objetivo de enfatizar o papel do inconsciente na criação artística. A conceção da pintura surrealista propõe um novo olhar no seu estado puro (o olho no seu estado selvagem) explanando aspetos de rutura com o mundo exterior. Neste sentido, apontam para a necessidade do pintor ter uma visão ausente do mundo exterior, caracterizando-a até enquanto mera relação «físico-óptica» com o mundo, assente na génese da própria definição do termo que une duas palavras do francês <i>sur</i> e <i>realisme</i> - acima da realidade. É incontornável mencionar a relação do surrealismo com a psicanálise, em especial, no que concerne aos contributos de Freud (1856/1939), no final do século XIX, que serviram essencialmente para justificar os impulsos do inconsciente e outros mecanismos psíquicos desconhecidos até então, como sonhos, sintomas neuróticos, comportamentos extravagantes, lapsos, delírios, compulsões, perversões, certas imagens marcantes e enigmáticas, mitos, obras de arte – consideradas enquanto chamadas de formação do inconsciente ou outras referências que tocavam o ser humano sem saber as suas razões e os seus efeitos. Nesta perspetiva, o surrealismo procurou remeter o ser humano para a sua origem na relação mais pura entre o olhar e o espírito, sendo o ato de ver um meio de estar fechado em si mesmo. O poeta e crítico francês Andre Breton (1896/1966) é o principal mentor deste movimento, que publica em 1924, o <i>Manifesto Surrealista</i>, transmitindo as suas intenções (cont.).</p>

	Razões Imprevistas Retrospectiva de Fernando Azevedo (19 abril/ 7 julho 2013)
Contexto Geral	<p>A palavra «automatismo», definida nesse manifesto serviu para expressar o próprio conceito de surrealismo, cuja essência se revelou numa aproximação à exploração do sonho e à predominância pelo acaso como modo de afastar a força da lógica e a representação de formas apropriadas da realidade. O aparecimento do surrealismo surge desde a sua origem associado a uma atitude experimental, colocando em evidência ao acaso pelo afastamento da razão. A palavra “transgressão” foi aquela que melhor refletiu a matriz da prática surrealista na aceção de que o sonho também fazia parte da vida. Aos surrealistas interessavam as imagens alucinatórias que ocorrem no estado de transição entre o sono e a vigília, quer antes de adormecer (hipnagógico), quer depois do despertar (hipnopômico). A exploração da imagem surge, então, a partir do automatismo e não a partir da relação do pintor com o mundo exterior em que a “obra vai acontecendo e o autor descobre-a e é surpreendido por ela” (Fundação Calouste Gulbenkian 2013, 85). Em Portugal é em 1947 que se manifesta, mais concretamente, com a criação do Grupo Surrealista de Lisboa (do qual faziam parte Fernando Azevedo, Vespeira, António Pedro, António Domingues, Moniz Pereira, Alexandre O’neill). A primeira e única exposição foi em 1949, considerada, naquela altura, um escândalo, pretendendo inserir-se na campanha eleitoral do opositor ao regime de Salazar - Norton de Matos. Posteriormente, surge o grupo dissidente deste movimento, Os Surrealistas, constituído por Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny, Pedro Oom. No contexto nacional, o surrealismo manifestou-se perante um ato de rutura e de liberdade dificilmente compreendido na época. Para além da sua intenção clara de subversão da ordem e exploração do universo onírico ao nível pictórico, está ainda presente uma certa conotação política de oposição ao panorama da época, apesar de nunca terem assumido um ideário político conjunto.</p>
	Atividade no Museu
Objetivos	<p>Explicar os fundamentos do surrealismo:</p> <ul style="list-style-type: none"> - A exploração do sonho e das imagens do inconsciente; - A rutura com o mundo exterior e da representação baseada na realidade; - A importância do automatismo e do acaso; - A atitude experimentalista das técnicas utilizadas; - O carácter transgressor do surrealismo português.

Razões Imprevistas Retrospectiva de Fernando Azevedo (19 abril/ 7 julho 2013)	
Estratégia	<ul style="list-style-type: none"> - Confrontação de ideias entre os participantes; - Atitude interrogante, procurando outras possibilidades; - Leitura de um excerto do <i>Manifesto do Surrealismo</i> na sala da exposição; - Audição do álbum <i>Entre Nós e as Palavras</i> (1997) de autoria de Os Poetas & Francisco Ribeiro, com letras de poemas dos surrealistas portugueses (doc. 19).

Cadavre Exquis (1948)	
Contexto	<p>O <i>cadavre exquis</i> surgiu enquanto processo automático de construção conjunta amplamente explorado na pintura surrealista como também na poesia. Partia de um processo criativo em cadeia, uma espécie de jogo em que se tapava uma palavra ou representação para ser continuada por outro autor. Deste modo anulava-se a conceito de individualidade a favor do acaso. Tem a sua origem num jogo escrito, embora o visual siga a mesma fórmula: o primeiro participante escreve uma palavra num pedaço de papel, depois dobra o papel, de maneira a que o interveniente seguinte não veja o que foi escrito, e assim sucessivamente. Nesta vertente lúdica do surrealismo, os artistas ignoram o ponto de conexão entre as várias partes, que irá resultar na obra final. Este jogo foi realizado pela primeira vez, em 1925, em Paris, pelos surrealistas franceses, resultando na famosa frase: "<i>Le cadavre exquis boira le vin nouveau</i>" (ou seja, "o cadáver requintado beberá o vinho novo"). A partir daqui todos os trabalhos coletivos passaram a ser designados de <i>cadavre exquis</i>. Em finais de outubro de 1947, ocorreu o primeiro encontro que formaria o designado Grupo Surrealista de Lisboa. Teve lugar na pastelaria Mexicana, na Praça de Londres, e dele fizeram parte; António Pedro, Alexandre O'Neill, António Domingues, Fernando Azevedo, Cândido Costa Pinto, Marcelino Vespeira e José-Augusto França. A única exposição realizada pelo grupo, entre 19 e 31 de Janeiro de 1949, no antigo atelier de António Pedro e António Dacosta, reuniu 51 obras, entre pintura, desenho, colagem e objectos; foi apresentado este <i>Cadavre Exquis</i> ou "Quadro Coletivo" – assim designado no catálogo. Tornou-se único no panorama internacional, quer pelas suas dimensões (1,5 metros) quer pela técnica utilizada em pintura sobre tela – já que normalmente acontecia em desenho sobre papel.</p>

Cadavre Exquis (1948)

Descrição da Obra	<p>Obra em óleo sobre tela com 180cm (L) X 150 cm (A). Reflete a predominância pelo acaso não lhe podendo ser atribuída qualquer género de lógica em que a representação de formas é claramente afastada da realidade. Flutuação e suspensão dos elementos presentes conduzem a um discurso onírico - cenário de sonho e, ao mesmo tempo, a diversidade de elementos espalhados por toda a composição conduz-nos a esse cenário ilógico. No entanto, algumas formas que surgem como que suspensas na composição da obra podem ser reconhecidas, no canto inferior esquerdo, como uma esfera translúcida, um ante-braço e uma mão furada (que simula ser de madeira), por cima paira um pássaro de grandes asas abertas e ao fundo, em pequenas dimensões, encontra-se uma mulher nua - sem rosto - envolvida num véu azul. O erotismo feminino, uma constante no surrealismo, está também presente de uma forma dissimulada, através de uma forma que se encontra ao centro, que parece um tronco feminino sentado de joelhos afastados parecendo diluir-se no plano terrestre onde está assente, podendo-se considerar que o corpo da terra e o corpo da mulher são um só. No canto inferior direito, seguem-se outras formas, que podem ser associadas ao erotismo feminino, que parecem ser uns seios que ao mesmo tempo flutuam e se diluem naquilo que parece ser o caule de uma planta que desabrocha na zona superior direita da obra. Ainda na zona central, em ponto pequeno, e um pouco atrás do tronco feminino, surge uma estrutura que parece ser uma roldana que se liga sob diversas linhas a essa planta. Nas pétalas dessa planta, outras formas surgem como se de uma falésia se tratasse. Na zona superior direita, outros elementos indecifráveis estão representados, mas aqui, sob um fundo negro e esverdeado que contrasta com o resto da obra. Esta quase que se pode associar a uma paisagem com terra e o céu por horizonte. Os elementos descritos foram pintados nas cores da terra, que variam entre os tons acastanhados e esverdeados que pairam num fundo azul que se mistura numa névoa branca.</p>
-------------------	---

Cadavre Exquis (1948)	
Conteúdos	<p>Realizado no atelier do António Pedro e tapada com um cortinado, traduziu-se numa exploração do sonho – tal como Breton evocara – através da emergência de imagens próximas ao conceito da alucinação. Dividido em cinco partes, o <i>Cadavre Exquis</i> executado por António Domingues, Fernando Azevedo, António Pedro, Marcelino Vespeira e Moniz Pereira, respetivamente da esquerda para a direita e de cima para baixo, é uma pintura de grandes dimensões. Com a superfície pictórica totalmente preenchida, este quadro foi realizado conforme o processo tradicional, em que cada artista desconhecia a parte pintada pelos restantes intervenientes. No final, juntaram a criação de cada um, passando o trabalho individualizado a ser coletivo. A unidade desta tela pode ser encontrada nas linhas e formas que se relacionam, como por exemplo, na junção entre a área pintada por Vespeira e Moniz Pereira. Uma das curiosidades deste género de obras reside na perceção das semelhanças existentes entre a parte pintada por cada artista e o conjunto do seu trabalho pictórico. Contudo Mário Cesariny considerou ser com uma obra vertente de exploração subordinada estritamente ao campo pictórico muito aquém do conceito espontâneo que caracterizava este processo (Fundação Calouste Gulbenkian 2013).</p>
Atividade no Museu	
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Compreender a técnica <i>cadavre exquis</i>; - Refletir sobre o processo coletivo da obra; - Evidenciar o carácter singular da obra pela sua técnica e dimensões; - Acentuar o cenário de sonho e ilógico presente na composição.
Estratégia	<ul style="list-style-type: none"> - Confrontação de ideias entre os participantes; - Atitude interrogante, procurando outras possibilidades; - Descrição-verbal da obra; - Composição de uma frase seguindo a metodologia do <i>cadáver exquis</i>, com a contribuição de palavras soltas de cada um dos participantes; - Execução de um desenho livre na oficina do museu.

	<i>S/ Título (1950)</i>
Contexto	<p>Uma das técnicas utilizadas pelos artistas surrealistas, com vista à exploração do acaso e do imprevisto, foram as ocultações, frequentemente associadas ao processo da colagem. Surgiram, fundamentalmente, a partir do processo já utilizado por Marx Ernest, em 1918, em algumas das suas <i>overpaintings</i> (isto é, sobre pinturas), que se baseavam na apropriação de uma imagem impressa já criada, em cima da qual empregava elementos pictóricos deixando à vista determinadas zonas da imagem original associados como um todo. Em 1947, o poeta Alexandre O'Neill fez as primeiras ocultações em Portugal com textos poéticos. O resultado criou uma nova narrativa, por vezes com sentido provocatório e descontextualizado. Na pintura, esta técnica consistia no sobreposição de uma mancha de tinta sobre uma folha de papel (de uma imagem impressa) que seria aplicada no suporte da obra em construção. Deste modo, o acaso acabaria por ser controlado em parte pelo suporte, ao mesmo tempo que os diferentes movimentos seriam conferidos pela própria movimentação da folha. Significava, então, um processo de destruição/ germinação. Sob estas formas iniciais (fotografia ou imagens de revistas ilustradas), “surgem novas relações semânticas, da interação com os fragmentos da imagem apropriada, que lutam por aflorar. Há uma pele, a imagem nova, sobre a imagem residual, de que se alimenta mas que encobre” (Cabral 1985, 157-159). A ação ocultadora de Ernst nunca se afasta do real e, embora o transforme, mantém sempre a sua referencialidade, propiciando essa duplicidade de imagem que constitui ao mesmo tempo a primeira imagem, como lugar de conteúdos da memória inconsciente, e a nova imagem que a encobre e reprime. O processo das "ocultações" é uma forma de desvendar, de criar um novo real dentro de um real acontecido, partindo de qualquer coisa que já existe, e assumindo as transformações desse real já existente.</p>
Descrição da Obra	<p>Obra em guache sobre papel com 29,4cm (L) X 22,5 cm (A), com figuras diversas. Contraste entre o fundo negro e os elementos claros ou vice-versa. Elementos com diversas formas - umas mais arredondadas, outras circulares, outras ondulantes - de dimensões variadas que parecem flutuar ou suspensas sobre o vazio do negro. Algumas dessas formas tocam-se e até se interligam umas com as outras. Embora algumas formas geradas não permitam que se identifiquem as fontes, pelo grau da ocultação de tinta da china, as imagens que o consentem por vezes revelam um mundo feminino, vestígios de um corpo, que por detrás persiste.</p>

	<i>S/ Título (1950)</i>
Conteúdos	<p>Azevedo procura na fotografia ou na imagem de revista ilustrada o seu potencial imagético para compor uma forma não referencial. Sobre as formas iniciais, por vezes, a intervenção do artista, limitava-se à projeção de linhas de guache branco que criavam continuidade entre as formas aparecidas. A obra vai germinado, ao mesmo tempo que o autor a encontra e surpreende-se com ela, em que “o negro da tinta de ocultação não funciona como opacidade, mas antes como espaço imenso, silencioso e sombrio onde evoluem as figuras de um fabulário fantástico”. Assim, esta técnica só era possível a partir de uma “atitude de disponibilidade total para a surpresa, para o aparecimento”. Outro aspeto caraterístico da mesma, apontado pelo crítico de arte Rui Mário Gonçalves, é o da “irreversibilidade da pincelada ocultadora” (Fundação Calouste Gulbenkian 2013, 86), abrindo-se espaço para que o acaso aconteça, sem qualquer intervenção humana. Nesta ocultação, a tradicional folha branca é substituída por um suporte já preenchido, ou seja uma imagem existente, que instala o espaço do inconsciente. Esse espaço do inconsciente, não mais que representa o depósito dos conteúdos repressivos, em que se formam as imagens individuais da infância, do desejo, dos impulsos sexuais, que brotam de um determinado contexto religioso, social e cultural coletivo. Esta ocultação, faz parte de uma série de obras, que constituem um dos seus principais contributos para o surrealismo português, alterando definitivamente as relações entre figura-fundo.</p>
	Atividade no Museu
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Compreender a técnica das ocultações; - Evidenciar as relações entre figura-fundo; - Sublinhar a perspetiva do acaso, e o aspeto incontrolado da obra acabada; - Acentuar a apropriação de uma imagem existente para criar uma nova imagem.
Estratégia	<ul style="list-style-type: none"> - Confrontação de ideias entre os participantes; - Atitude interrogante, procurando outras possibilidades; - Descrição-verbal da obra; - Análise de duas adaptações táteis em alto e em baixo-relevo; - Execução de uma ocultação sobre uma imagem já existente na oficina do museu.

I Nature Morte et le Rêve? (2001)

Contexto	<p>O processo da colagem foi outras das técnicas utilizadas pelos surrealistas, traduzindo-se numa componente fundamental para a exploração da imagem baseada na relação com o inconsciente e na exaltação do acaso. A colagem foi uma técnica já utilizada anteriormente no cubismo, desenvolvida inicialmente pelo Picasso e Braque, na incorporação de tiras de papel, fragmentos de jornais, vestígios de embalagens de cigarros e de fragmentos de outros materiais nas suas pinturas e desenhos. Na pintura surrealista Max Ernst, deu início ao uso desta técnica, propondo uma junção de imagens numa lógica absurda embora significativa. Um pouco como nas ocultações dos anos cinquenta, a colagem brotou do fascínio pela imagem e pela sua manipulação: permitiu transformar aquilo que lá estava (na folha impressa da revista) numa outra coisa. Permitiu a surpresa da composição espacial baseando-se na apropriação de uma imagem impressa, previamente existente. O resultado assumia uma nova narrativa, por vezes com sentido provocatório e descontextualizado, para dar vida a uma nova imagem de sentido absurdo e inesperado. Para Maria João Ávila, as colagens de Azevedo baseiam-se no “encontro de realidades irreconciliáveis” (Fundação Calouste Gulbenkian 2013, 125).</p>
Descrição da Obra	<p>Colagem sobre papel de uma revista de decoração. Parece representar o interior de uma casa: uma parede pintada de azul, soalho em madeira corrida, dois degraus de escada em madeira - forrados com uma passadeira vermelha, situados entre essa parede e uma porta azul. Em frente à parede azul apresenta-se um rosto esculpido em pedra assente numa coluna em madeira. É ladeado por um búzio, como se essa escultura estivesse a ouvir o som transmitido pelo búzio, e por isso não seria uma escultura inanimada mas antes uma escultura com vida. Na base dessa coluna, encontram-se representados elementos predominantes nas naturezas mortas, símbolo da <i>vanitas</i>, três moedas, uma pintura que representa um fruto aberto, e sobre o soalho de madeira há um livro de música, uma orquídea e uma colher. Sentada no degrau, encontra-se uma mulher virada de costas para todo este cenário, como se estivesse à beira de qualquer coisa, que avista uma paisagem de Florença. Encontram-se referenciados os vários géneros artísticos (música, arquitetura, pintura, escultura) que invadem o espaço de contemplação. Na porta, espaço oval recortado acolhe um excerto do fresco de Benozzo Gozzoli - <i>Le Cortège des Rois Mages</i> (1459-62) do Palazzo Medici-Riccardi em Florença. Espaço interior que se abre para o exterior através da vista sobre Florença, mas que não é enquadrado, por exemplo, por uma janela. A mulher de costas para o observador - como se quisesse afastar-se da realidade - faz a ponte entre dois eixos da colagem, que é o mundo terreno - simulado pela natureza morta - e o mundo de sonho - sugerido pela paisagem que está no seu horizonte.</p>

Conteúdos	<p>A natureza-morta é um termo utilizado na história da arte para definir composições que representavam a realidade, de seres inanimados, como flores, frutos, animais, peças de caça, utensílios domésticos, entre outros. No entanto, nas representações de naturezas-mortas eram apresentadas ao observador muito mais coisas do que aquelas que existiam na vida real, não se podendo limitar à imitação da realidade, já que estabelece em si associações ricas em significados e simbologias - como a ideia de <i>vanitas</i>, ou seja, de que tudo o que é material é vão e efêmero, assim como a vida não passa de um ciclo breve, a favor da espiritualidade. Símbolos óbvios desse significado eram flores, objetos de medição do tempo, velas apagadas e objetos de vidro, frágeis por natureza. A caveira humana transmite a realidade da morte. Frutos podem sugerir a prosperidade. As naturezas-mortas incluíam referências à arte - através da representação de objetos relacionados com as diversas manifestações artísticas, como a música, com representação de pautas, de esculturas, de livros para mencionar a poesia ou literatura, a pintura (dentro da pintura) ou outros objetos colecionáveis e dispendiosos, que refletiam natureza ilusória e falaciosa da vida terrena, já que pintura não passava de uma ilusão.</p> <p>As colagens de Fernando de Azevedo, evidenciam uma constante procura. No seu trabalho, o artista reunia, perseverantemente, recortes de páginas de revistas e fotografias, que procurava colecionar, para lentamente e ponderadamente, decidir cada associação. Este era um processo, geralmente, demorado. O próprio artista nos diz que, "em rigor, a execução física (...) não exige muito tempo. Pelo contrário, a meditação perante a pintura em gestação é demorada, havendo um maior trabalho dos olhos do que das mãos" (...) "Ainda hoje, ao fazer colagens, reparo que o tempo que levo a encontrar uma imagem diante de imensas imagens é exactamente igual ao tempo que levava a olhar para um quadro antes de lhe pôr uma pincelada." (Cabral 1985, 22).</p> <p>Acerca das suas colagens Cristina Azevedo revela: "Fernando de Azevedo munia-se de pilhas de revistas, normalmente de fotografia, que ia folheando até encontrar uma imagem/matriz que poderia ser a base da colagem. Ao tratar-se de uma colagem que já tinha em mente, a pesquisa total podia levar meses. Partia de revistas selecionadas, normalmente francesas, onde guardava elementos que lhe interessavam (memória), mas mais tarde possuía um armário com gavetas pequenas onde guardava cuidadosamente as imagens de inúmeros objetos, arquiteturas, corpos, obras de arte... (...) Ouvia música, sentava-se ao estirador e perdia o sentido do tempo (cont.).</p>
-----------	--

<i>I Nature Morte et le Rêve? (2001)</i>	
Conteúdos	Depois fazia as colagens cujo tempo para elaborar até decidir da imagem final era lento, colocando os elementos e substituindo-os em seguida por outros, até considerar que estava feita, mas necessitando muitas vezes de procurar um outro elemento para a fechar, voltando novamente à procura. Outras vezes, indo nessa procura, encontrava outras coisas, com as quais planeava fazer uma nova colagem” (Fundação Calouste Gulbenkian 2013, 206).
Atividade no Museu	
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Compreender a técnica da colagem; - Compreender genericamente o que é uma natureza-morta; - Acentuar o caráter ilógico da composição da obra; - Evidenciar a apropriação de imagens para criar uma nova imagem.
Estratégia	<ul style="list-style-type: none"> - Confrontação de ideias entre os participantes; - Atitude interrogante, procurando outras possibilidades; - Descrição-verbal da obra; - Execução de uma colagem na oficina do museu.

2. Um dia no museu. A experiência desenvolvida com as pessoas com deficiência/incapacidade visual e seus resultados

Aquela manhã marcava a singularidade de um encontro entre oito pessoas com deficiência/incapacidade visual da FRMS (acompanhadas por dois técnicos daquela instituição) e o CAMJAP e, em especial, com a obra de Fernando Azevedo¹⁸⁴. No período da tarde, mais quatro pessoas com incapacidade visual repetiam o evento (também acompanhadas por dois técnicos daquela instituição). Esta singularidade, não somente se aplicava aqueles visitantes, que raramente visitavam museus, e particularmente os museus de artes visuais, mas também na rotina diária daquele museu, sem o hábito de receber públicos com deficiência/incapacidade visual com regularidade e de inclui-los na programação diversificada das suas atividades (fig. 155 a 158). As idades dos participantes variavam entre os 31 e os 60 anos (gráfico 10). Igualmente, no

¹⁸⁴ Em anexo, apresentam-se a transcrição áudio das atividades desenvolvidas no museu com os participantes deste estudo de caso.

que à caracterização da deficiência concerne, a grande maioria tinha adquirido a deficiência no percurso da vida, apenas dois eram cegos desde a nascença (gráfico 11). Cerca de metade eram totalmente cegos e a outra metade possuía algum resíduo visual (gráfico 12). “[Esta ida ao museu] fez-me lembrar quando ainda via¹⁸⁵”, foi o comentário de Sílvia, dirigido à investigadora, no final do evento, em jeito de desabafo e de simultâneo agrado. Talvez por isso, nos instantes anteriores, esta participante comentara a Carla (uma das técnicas da FRMS que os acompanhou ao museu) o quão estava a gostar daquele momento. À investigadora revelara, na conceção do seu trabalho plástico na oficina do museu: “eu gostava muito de pintura de óleo, fazia várias pinturas (...) depois perdi a visão e perdi o contato com isso”. No desenvolvimento do seu trabalho, em redor da obra *I Nature Morte et le Rêve* (2001), em colagem sobre uma folha de papel branca, procurou apresentar dois mundos distintos - o mundo material e o imaterial que posicionavam a seu eixo, a mulher presente na colagem de Fernando Azevedo. Como forma de garantir que o seu trabalho representasse a composição que idealizara, através dos elementos fornecidos, solicitara a ajuda da investigadora, que através da sua visão, a poderia auxiliar na distribuição de cada referência no suporte em papel. Demonstrando um enorme sentido de reflexão sobre o trabalho que pretendia desenvolver disse: “só queria que a natureza estivesse atrás...Pode ser na porta ou por detrás da porta. Para dizer que ela via para lá da porta.(...) Eu queria pôr ela a olhar para estas duas direcções (...). Naquela que havia algo para lá de...Esta parte pode ser a material” (fig.177 e 178). As palavras de Sílvia evidentemente que revelam uma situação de privação ligada à cegueira e revelam uma grande dependência entre a sua condição sensorial e as oportunidades de realização pessoal a que as pessoas cegas estão sujeitas, por via da experiência da exclusão. Naquela situação, a cegueira era o obstáculo que limitava, ou que tomava lugar, para a sua satisfação individual. Esta noção de estar privada de algo, onde é significativamente presente a ideia de perda enquanto produto da própria cegueira, denuncia um certo sentimento nostálgico associado à ideia da “narrativa da tragédia pessoal” em relação à deficiência/incapacidade visual, que é mais notada nos sujeitos que adquiriram a deficiência no percurso das suas vidas, mais do que aqueles que são cegos congénitos (Sena Martins

¹⁸⁵ Este comentário não foi gravado.

2006). Neste sentido, está-se perante a confrontação de um problema básico que commumente afeta aqueles que perderam a visão, em que a ausência da percepção visual é vivenciada como uma linha divisória, entre um antes e um depois, um momento bom e um momento mau, enquanto produto da própria cegueira. Esta noção de estar privado de algo surge, assim, em comparação com uma situação anterior na sua vida, no âmbito da sua experiência enquanto sujeito que via (Amiralian 1997). Naturalmente que estes elementos não são dissociáveis dos aspetos sócio-culturais, que, na verdade, sublinham o impacto que a deficiência impõe direta e indiretamente nas diversas situações de vida. Nesta situação, parece menos importante ressaltar a diferenciação entre cegueira congénita e a cegueira adquirida bem como a época da ocorrência da perda, para incidir no modo como a ausência de visão as restringe nas possibilidades de apreensão do mundo dos museus e das artes visuais e como, ao mesmo tempo, interferem no desenvolvimento da sua personalidade e na adaptação das situações de vida comum. Estudos desenvolvidos, como a pesquisa Amiralian (1997), propõem analisar o modo em que a cegueira afeta a personalidade da pessoa cega, para concluir que as características da personalidade dos sujeitos cegos, com a deficiência adquirida, estão mais relacionadas aos efeitos sociais e às condições pessoais do sujeito anteriores à perda de visão, em relação à simbologia da cegueira, do que propriamente à condição específica da falta de percepção visual. O facto de Silvia ter considerado que aquela manhã passada no museu tinha contribuído, para se recordar dos tempos em que ainda via, permite traçar um importante caminho no que se refere ao papel dos museus e ao seu impacto na vida das pessoas cegas. Afinal, aquela experiência, que se caracterizou por conhecer uma exposição de artes visuais, acerca da obra de Fernando Azevedo, nada mais que contribuiu para desbloquear uma situação que tinha sido cessada em tempos anteriores em consequência da sua deficiência. Aquela situação que estava a viver parecia um tanto desajustada com a simbologia da privação, conetada à sua situação atual, que era a da cegueira. Neste caso, as possibilidades daquela sessão, que, tocando na função social do museu, acabaram por contribuir para atenuar os efeitos sociais e as condições do sujeito, que ocorrem e se tornam preponderantes nos indivíduos que perderam a visão. Ainda mais, possibilitou a formatação de uma visão mais holística da deficiência/incapacidade visual, essencialmente travada por uma visão cartesiana que

vive lado a lado com a condição da cegueira (Amiralian 1997). Sem intentar uma análise psicológica do trabalho prático efetuado por Sílvia na oficina do museu, considera-se igualmente outro interessante ponto de vista que procurou transmitir através daquela colagem: “para dizer que ela via para lá da porta”. Aquela porta, que, no fundo, era uma barreira que obstava a visão da mulher representada, era contrariada, na sua conceção, por uma visão mais ampla, que alcançava um olhar para lá dos seus limites. É certo que, durante a visita à exposição do museu, foi evidenciada a perspetiva da existência do mundo real e do imaginário. No entanto, na abordagem ao trabalho de Sílvia, parecem estar presentes alguns aspetos análogos a uma situação própria da cegueira: aquela mulher que estava de costas viradas para o mundo externo estava, na verdade, a explorar o seu olhar interno, que não estaria bloqueado pela ausência da perceção visual em torno das aparências que se encontravam ao seu redor. Nesta aceção entrevê-se uma maior crença na aceitação da cegueira e no seu reconhecimento pela conquista de um lugar no mundo, na construção de um auto-conceito que compreendeu o alcance de outras possibilidades. Simultaneamente, pode-se vislumbrar o papel dos museus no caminho para a felicidade, já que comumente se remete o alcance da satisfação pessoal como meio para esse fim. Afinal de contas, aquela experiência contribuiu para a satisfação pessoal daquela participante em concreto, e na verdade, dos restantes participantes na sua generalidade. Numa das perguntas efetuadas aos participantes através do questionário: “gostou de visitar o Centro de Arte Moderna? Porquê?” todos responderam positivamente (gráfico 22). Com esta argumentação não se trata de direcionar o papel dos museus na minimização da ausência e limitação da perceção visual, ou tão pouco na adaptação ou recriação de recursos materiais que habitualmente têm ocupado as principais inquietações dos profissionais dos museus, mas forçosamente de apontar para uma nova ordenação e distribuição da deficiência/incapacidade visual, que já não está somente circunscrita ao corpo individual mas envolve outros agentes e outros atores (Kastrup 2010). Ainda em resposta a essa mesma pergunta, e em jeito de justificação, um dos participantes afirmou: “sim, porque após perder a visão foi a primeira vez que estive num museu” (doc.27c). Outro respondeu: “gostei, porque nunca tinha entrado num museu de exposições de pinturas tão grandiosas” (doc.29c). Se, no primeiro caso, aquela experiência foi agradável por

proporcionar uma situação nunca mais vivida após a perda da visão e, no segundo, aquele momento tornara-se singular no campo das vivências de uma pessoa com deficiência/incapacidade visual, julga-se pertinente considerar as relações que têm sido traçadas entre a deficiência/incapacidade visual e as artes visuais. Não há dúvidas que a incapacidade para ver tem afetado a proximidade com as artes visuais e, mais especificamente, com os museus que albergam suas coleções e exposições. Quando, na verdade, essa proximidade deveria ocorrer de um modo mais vincado, já que, como Kastrup considerou, a arte e a estética podem ser fortes aliadas para a mudança de um cenário onde prevalece uma visão negativa na representação da cegueira na actualidade, com ênfase na deficiência. A autora coloca a arte no caminho para a alterização na produção de subjetividades coletivas ao afirmar que:

“As experiências artísticas de alterização são recursos de que lançamos mão para viabilizar a passagem da subjetividade individualizada para a subjetividade orientada para o coletivo. É importante insistir que a subjetividade pode tornar-se coletiva tanto através da relação com as pessoas quanto com coisas, ambas passando por uma relação consigo mesmo e com o plano de alteridade onde o colectivo se faz presente em nós. Não é suficiente relacionar-se com os outros sem perceber sua diferença. É preciso constituir o outro como o outro. Por outro lado, não ver a diferença como inferioridade depende da capacidade de encontrar em si a sua própria alteridade, ou seja, algo que está presente como um outro em mim. Do ponto de vista dos estudos da produção da subjetividade, a alterização é um movimento de saída de si, ou seja, do domínio das vivências subjetivas, da história pessoal, das preocupações egóicas e do julgamento, enfim, da posição de reconhecimento. Nesta medida, o movimento de alterização constitui o encontro com uma outra dimensão da subjetividade, que constitui seu plano coletivo de produção. O encontro com a alteridade que nos habita é, muitas vezes acionado por uma experiência de estranhamento e problematização, tal como acontece com a experiência estética. Trata-se aí de uma experiência limite, onde a polaridade sujeito-objeto se desmancha momentaneamente (Kastrup 2010, 36)”.

Também no questionário feito aos funcionários da FRMS que acompanharam os participantes, uma das respostas dadas indica o potencial que a arte e a cultura podem desempenhar na atenuação dos limites impostos pela situação da deficiência/incapacidade:

“Iniciativas desta natureza são muito bem-vindas. A arte e a cultura são essenciais ao desenvolvimento do Homem, deverão ser totalmente democráticas. A deficiência já por si limita a vida, por este motivo a arte e a cultura tem o dever de «abrir as asas» e minimizar os limites.” (comentário de Maria João - funcionária da FRMS, doc.35c)

No que se refere ao acesso das pessoas com deficiência/incapacidade visual ao museus, e à obra de arte em concreto, Almeida *et al.* ressaltaram a importância de distinguir a acessibilidade física, o acesso à informação sobre a arte e o acesso à experiência estética. No que à primeira tipologia de acesso se refere, os autores têm constatado que apesar do acesso ao espaço se tratar do plano mais “básico” e “não suficiente” do que o acesso à obra de arte diz respeito, essa primeira questão encontra-se atualmente mais bem desenvolvida em relação à segunda. Segundo os autores, a questão de acesso ao nível da arquitetura, não é tão importante como será para as pessoas com deficiência/incapacidade ao nível da locomoção motora e que usam cadeira de rodas, uma vez que os problemas da mobilidade são fracamente relevantes, e provavelmente nem impeditivos, quando se compara à problemática associada à inacessibilidade das obras de arte (Almeida *et al.* 2010). Na verdade, uma questão colocada nos questionários entregues aos participantes com deficiência/incapacidade visual deste estudo de caso relativa aos principais motivos que os impediavam de visitar os museus com mais frequência (gráfico 14), somente uma das respostas indicou os aspetos relacionados com a locomoção, pelo desconhecimento do trajeto que o levaria ao espaço do museu. Nesta análise, as respostas dos participantes estão em concordância com a ideia destes autores. Acerca das restantes respostas, quatro participantes consideraram que o principal razão seria por não terem companhia e não quererem ir sozinhos, o que demonstra que a experiência e a interação social é um aspeto particularmente importante na sua motivação para frequentar os museus, assim como por influência de outras pessoas. Outra razão apontada, que parece relevante explicar, foi o facto de três participantes considerarem que o principal motivo se deve ao desconhecimento de atividades destinadas a pessoas com deficiência/incapacidade visual. Uma outra resposta indicou que se devia à constatação de que “há poucos museus com exposições acessíveis” (doc. 28a) o que também se relaciona com o motivo anterior. Claramente, a razão apontada surge como um problema dos museus e não propriamente da responsabilidade da pessoa com deficiência/incapacidade visual, evidenciando, assim, pontos de contato com as teorias do modelo social da deficiência, que advogam a responsabilidade das instituições se adaptarem às necessidades das pessoas com deficiência/incapacitadas, em prejuízo de estar a contribuir para uma situação incapacitante. E, nestes participantes, o

facto dos museus não promoverem atividades para pessoas com deficiência/incapacidade visual, traduz-se, simultaneamente, num género de incapacidade institucional, para produzir uma maior frequência por parte das pessoas com deficiência/incapacidade visual a visitar os museus. Neste caso, é um problema ou uma dificuldade do museu, pois o facto de não existirem atividades programadas para os públicos com deficiência/incapacitados torna-se preponderante para a sua fraca frequência. Igualmente demonstra a importância dos museus conseguirem suportar as necessidades daqueles que não vão aos museus e de irem ao seu encontro. Falk evocou a necessidade dos museus construírem pontes para irem ao encontro dos seus públicos. Nesta ideia, estabelece uma espécie de analogia, em que há um rio que separa os museus dos seus públicos, sendo expectável que sejam os primeiros a iniciarem essa mesma construção, para que o encontro entre ambos aconteça. Aliás, é esse procedimento que os públicos esperam dos museus (Falk 2011). Somente uma das respostas dos participantes ao inquérito indicou as razões financeiras como principal motivo. Outro aspeto relevante foi o facto de nenhum dos participantes ter referido que não se sentia motivado a visitar museus. O que revela que há interesse da sua parte. Porquê, então, não fazem parte dos públicos habituais dos museus? Sarraf integra o acesso à arte e cultura no campo simbólico do ser humano, pois representa estar incluído socialmente em esferas que alimentam o espírito, e não o corpo, e, ao mesmo tempo, proporcionam prazer, satisfação e realização pessoal. Se, por essa razão, possa não ser considerado um direito básico, por outro, acarreta prejuízos no desenvolvimento pessoal, social e na auto-estima, sendo, então, interpretado como um direito fundamental. O estigma associado à deficiência/incapacidade visual tem levado a que as atividades que envolvem a comunicação visual, como as exposições de arte e as práticas de criação artística, têm sido negadas às pessoas com deficiência/incapacidade visual. Neste grupo, o acesso à arte e cultura tem tido o seu contato restrito ao que pode ser ouvido, tocado, cheirado e provado (Sarraf 2010). Procurando encontrar um consenso sobre o que deve ser feito para dar lugar ao acesso à arte a pessoas com deficiência/incapacidade visual, também Almeida *et al.* afirmam que, ao longo da história, as iniciativas inclusivas se deparam com o facto de que os museus são locais fundamentalmente destinados à exploração visual, o que implica o seu impedimento quase que por definição. A problemática

mantêm-se quando se constata que as próprias obras de artes plásticas não são para ser tocadas, cheiradas ou ouvidas, mas para serem vistas, o que remete para o acesso a uma estética visual por parte daqueles que não têm a possibilidade de ver. Por isso mesmo, estes autores sugerem a necessidade de criação de uma verdadeira estética tátil (Almeida *et al.* 2010). Um dos participantes deste estudo de caso - cego congênito, remete, num dos seus comentários apresentados no questionário, para um pertinente assunto no que se refere às possibilidades de relacionamento entre as artes plásticas e as pessoas com deficiência/incapacidade visual, pela sua exploração sensorial através dos sentidos não visuais. José explana o seu ponto de vista: “seria interessante que os artistas se motivassem para produzir obras capazes de proporcionar experiências estéticas ao sentido do tacto” (doc.30b). Nesta arena, a arte contemporânea tem se caracterizado por extravar os limites de uma comunicação estritamente visual, como os casos dos artistas plásticos brasileiros Adrianna Eu, Cildo Meireles, Lygia Clark (cit. por Almeida *et al.* 2010 e Sarraf 2010), cujas obras se definem pelo recurso a materiais diversificados com características sensoriais múltiplas, em que o espectador é convidado a interagir através dos seus sentidos e, em alguns casos, a modificar a composição final da própria obra. Clark tem mesmo desenvolvido projetos em que integra a sua obra num paradigma terapêutico, com pessoas com deficiência/incapacidade intelectual. A arte contemporânea está repleta de casos semelhantes, de artistas plásticos que implicaram a interação do espectador na relação com as suas obras, no uso variado de sensações, que remetem para uma ligação entre a obra e o sujeito, não exclusivamente dependente do sentido visual. Remetendo para alguns exemplos internacionais, as obras de Franz West (1947-2012) destinavam-se a ser ativamente experimentadas pelo corpo, prevendo a participação física do espectador e acentuando o seu carácter performativo. Nos anos oitenta, criou as “peças de encaixar”, com uma textura rugosa à superfície para serem aplicadas no corpo. As suas formas peculiares obrigavam o espectador a tomar posições pouco habituais. As cadeiras e os sofás metálicos de relaxação, forrados com tecido ou carpetes, constituem outro género de esculturas-móveis que concebeu para serem utilizadas pelo visitante. Outro caso é Felix Gonzalez-Torres (1957-1996), que utilizava nas suas obras objetos do quotidiano para desenvolver instalações, como por exemplo, com pilhas de papel e de rebuçados embrulhados em papel celofane de diversas cores,

convidando o espectador a leva-los consigo, de forma a interagir no processo da obra. No contexto nacional, a obra de Joana Vasconcelos, ainda que seja muitas vezes para ser vista, é cúmplice de um forte impacto que causa no espectador, pela multiplicidade de materiais, formas e texturas que apresenta, desejando recorrer a outros sentidos não visuais, para explorar os seus trabalhos. A arte contemporânea, ao procurar explorar as possibilidades dos materiais, suportes e técnicas, contribui, simultaneamente, para o desenvolvimento de novas abordagens de aproximação entre a arte e as pessoas com deficiência/incapacidade visual, que naturalmente facilitam o desenvolvimento de uma experiência estética, extrapolando os limites da experiência tátil comumente desencadeada.

Por sua vez, também Ballesterio- Álvarez propõe a rutura de paradigmas que, até agora, têm limitado as fronteiras no desenvolvimento das artes plásticas por parte das pessoas com deficiência/incapacidade visual. Através da sua pesquisa conseguiu perceber que as restrições para a participação social não acontecem por falta de vontade própria, mas sim por falta de alternativas tecnológicas ou pedagógicas e de pequenas mudanças e adaptações aos padrões e atitudes enraizados na sociedade atual (Ballesterio- Álvarez, 2003). No início da visita ao CAMJAP, os participantes deste estudo de caso evidenciaram esta problemática. Quando a investigadora deu o exemplo de alguns museus internacionais que realizavam regularmente visitas e atividades para pessoas cegas, as palavras de Roberto foram clarividentes em afirmar:

“muitas das vezes isso não está interiorizado na nossa cultura. Pensa-se se eu sou cego, o que é que eu vou fazer ao museu? Cabe a nós o facto de mudarmos isso, não é? (...) infelizmente em Portugal as pessoas acomodam-se, em vez de irem ao lugar certo, ou sugerir ou reclamar ou o que for. E acho que cada vez mais tem de ser com estas iniciativas da nossa parte, ou dentro daquilo [do estudo] que a Patrícia está a fazer (...) porque a grande diferença é essa!

Na continuação desse diálogo, Roberto reforçou a ideia de que o dever de mudança não seria tanto da parte dos museus mas das pessoas com deficiência/incapacidade visual: “Somos nós próprios, as pessoas cegas!”. Álvaro, sob uma diferente perspetiva afirmou: “as pessoas normo-visuais é que nos incutiram essa ideia. Nós somos cegos, dizem «o que é que vais fazer aos museus, se não vês nada?» (...) uma parte foram eles que começaram, os normo-visuais, eu também sei disso.” Obviamente que o pensamento de

Álvaro está fortemente relacionado com o grande poder cultural maioritário de uma mentalidade essencialmente engajada em considerações assimiladas por sujeitos que pouco conhecimento têm sobre a deficiência/incapacidade visual. Parte-se, assim, de um preconceito, assente numa perspetiva menos elucidada, que dá lugar ao desenvolvimento de uma ideia aceite pelos comuns como se da realidade se tratasse, quando, na verdade, não passa de uma ideia precipitada. Trata-se, assim, de uma ideia fundamentada no referencial daqueles que vêem, que torna evidente as experiências opressivas a que as pessoas com deficiência/incapacidade visual tem sido socialmente sujeitas. Uma das respostas ao questionário por parte de uma funcionária da FRMS, Maria João, apontou para a necessidade de mudança de hábitos, para a aproximação entre museus, arte e pessoas com deficiência visual:

“(...) Visitar museus, em regra, não é acessível a pessoas invisuais, e não havendo um hábito não se reconhece os museus como espaços de arte, cultura e conhecimento. (...) O que me parece é que quem tem alguma cultura artística tem sempre interesse e motivação para visitar os museus, o que é independente da limitação visual. Se não há esse interesse à partida, é mais difícil alguma alteração de hábitos. Só talvez com a repetição de boas iniciativas como esta, isso possa ser alterado” (reposta de Maria João - funcionária da FRMS, doc. 35a e 35c).

Em resposta a esta problemática importa evocar Moraes (2010), que se interessa por analisar a importância de levar em linha de conta o referencial do outro no campo da deficiência visual, sob prejuízo de entrar na arena da ineficiência. Sustenta-se, então, nas teorias do “mal entendido promissor” para “anunciar outras versões do que o outro pode fazer”, e de outras coisas “que pode fazer existir”, e “outros modos de ordenar a deficiência visual”. Igualmente, esclarece que tanto a eficiência e a deficiência não são duas realidades delimitadas. Logo, ser deficiente não é algo em que se é em si mesmo, mas algo em que a pessoa se torna no contexto de certas práticas. Ainda defende que certas práticas é que produzem uma certa realidade sobre a cegueira, o que parece oportunamente adequado à ideia que se pretende explicar: a prática continuada da exclusão de pessoas com deficiência/incapacidade visual, nos espaços ligados às artes visuais, tem levado à produção de um discurso assente no descrédito da sua eficiência em contextos em que o sentido visual é considerando imprescindível. Dá-se então lugar à produção de uma certa realidade sobre a cegueira, que, como Moraes aponta, pode ser

reordenada dando origem a uma multiplicidade de cegueiras (Moraes 2010, 23). Nesta linha de pensamento, interessa referir as importantes considerações tecidas por um dos participantes nas suas respostas aos questionários, que apontam para a urgência de uma mudança de pensamento, que tem impedido as pessoas cegas da apreciação da obra de arte:

“acho que é uma excelente iniciativa, como deficiente visual adquirirmos conhecimentos de Arte, apesar de não ter visão. (...) Deve existir mais iniciativas, mais oportunidades, como estas, de ter acesso à cultura e à arte. Apesar de não ver, não que dizer que não tenha interesse” (resposta de um dos participantes ao questionário, doc.33c).

Por outro lado, e retomando as palavras de Roberto, levanta-se uma outra questão, mais relativa ao papel reivindicativo que pessoas com deficiência/incapacidade visual devem assumir para transformar as concepções detidas sobre a deficiência/incapacidade visual. Certamente esta ideia encontra-se enraizada pelo sujeito emissor, talvez até faça vislumbrar uma certa mudança no pensamento das pessoas com deficiência/incapacidade visual, no que concerne à sua capacidade de intervenção cívica e política. Embora, na verdade, este pensamento não seja tão evidente na generalidade das pessoas com deficiência/incapacidade visual. Este não é um problema restrito às pessoas cegas, sendo ele transversal e caracteristicamente intrínseco à sociedade civil portuguesa, que apresenta um fraco poder de mobilização. Na análise de Sena Martins à deficiência visual no contexto social português, e comparativamente com a realidade dos países centrais europeus, constata que “a longa herança de um passado de repressão tem tido óbvias implicações na capacidade do tecido social emergir sob formas organizadas de intervenção (...) a par com uma incipiente interiorização de uma cultura de direitos” (Sena Martins 2006, 195). No que se refere às pessoas com deficiência/incapacidade, aponta para as maiores dificuldades que têm marcado o contexto português no que diz respeito à inclusão social das pessoas com deficiência/incapacitadas:

- “a) A vigência de um Estado que frequentemente minoriza a participação e a consulta das pessoas com deficiência, mostrando remanescentes de um antigo autoritarismo.
- b) Uma postura estatal que, ao nível financeiro, apoia muito precariamente a acção das ONG’s

das pessoas com deficiência, pouco contribuindo em prol de um aprofundamento da democracia participativa;

c) As carências na providência estatal e nos mecanismos de criação de igualdade de oportunidades;

d) O carácter pouco reivindicativo das organizações de deficiência que tendem agir como parte de uma «sociedade-providência»/«sociedade civil secundária» /«sociedade civil íntima do Estado»;

e) A falta de visibilidade e capacidade de mobilização das associações eminentemente reivindicativas;

f) E a ameaça/suspeita de controlo partidário que paira sobre as lógicas de contestação, enfraquecendo-as” (Sena Martins 2006, 213-214).

Os dois intervenientes, Roberto e Álvaro, tornaram evidente a situação traumática do que é perder a visão, com ênfase para a necessária força interior que a pessoa que cega deverá assumir para superar essa situação. Por exemplo, as palavras de Roberto explanam um certo inconformismo pelo modo como a sociedade civil tem se alheado dos problemas que afetam as pessoas com deficiência/incapacitadas:

“tenho trabalhado com muitas pessoas que perderam a visão que eram pintores, e que agora dizem, «eu não vejo, o que é que eu vou fazer?» Ou a escultura com as mãos ou o que quer que seja. Eu não vejo, o que é que eu vou fazer com as mãos? E essa ideia é errada e é da pessoa e nesse caso não é uma questão cultural, é a própria pessoa que ficou traumatizada...O problema dos portugueses é que o problema é sempre dos outros. Não, o problema não é dos outros, é nosso! (...) Nós ficámos cegos, temos que aprender a ultrapassar, independentemente daquilo que ainda possamos ver, agora estamos cegos temos que andar para a frente, para trás esquece”.

Álvaro prossegue com o raciocínio:

“ se a pessoa via e sabia pintar, se a pessoa sabia esculpir, porque é que não há-de saber esculpir? Porque não vê? Não vimos mas a nossa imaginação, sabe aquilo que nós já vimos, e sabíamos fazer, portanto pega na pedra e faz! (...) Eu quando fiquei assim também pensei «então mas o que é que eu vou fazer? Deixei de ver, não me posso mexer sozinho, não sei de nada». Se temos várias coisas para nos ajudar, então vamos embora! Temos que nos desenrascar, ou vamos ficar em casa a ver televisão ou ouvir rádio, de que é que nos vale? Isso é uma situação errada, que tem que se desvanecer logo nos primeiros momentos que deixamos de ver”.

Autores como Sandell (2007) e Dodd (2008) têm posicionado o papel dos museus dentro de uma prática ativista, defendendo que têm o poder de formar e influenciar os modos de pensar e abordar determinadas questões sobre a deficiência/incapacidade a partir das suas coleções ou exposições. A pretensão deste estudo de caso não seria

essa, até por se tratar de uma visita isolada numa só sessão ao CAMJAP, embora se tenha considerado oportuno relacionar determinadas questões de interesse para os participantes do estudo em análise. Aflorou-se, então, logo no início das duas sessões, a temática da inclusão social da pessoa com deficiência/incapacitada, para perceber o seu estado de consciência e de reflexão sobre o assunto naquele grupo de participantes. Para fazer um enquadramento, a investigadora estabeleceu uma comparação entre a inclusão e a integração: “o que é para vocês a inclusão? Por exemplo, há uns tempos atrás falava-se na integração e agora fala-se muito na inclusão. Qual é (...) a diferença entre a inclusão e integração?”. Pelo silêncio momentâneo, percebeu-se que aquela pergunta dava que pensar, dando origem a respostas com posicionamentos diversos: Elias afirmou, “a integração é nós integrarmos num grupo onde vão várias pessoas com várias deficiências”. Roberto argumentou, “incluir é o ato de isolar, enquanto integrar é não só incluir mas fazer com que a pessoa participe”. No segundo grupo de participantes, quando confrontados com esta questão, o silêncio foi profundo, quase que quebrando o diálogo entre a investigadora e os participantes e, impondo um monólogo, a uma só voz daquela que poderia ser considerada como sendo a “especialista”. Nas palavras destes participantes, falou-se em “conviver” como sinónimo da inclusão ou da integração. No pensamento dos participantes deste estudo de caso não foi notado qualquer conhecimento sobre os fundamentos que deram origem ao modelo social da deficiência, que, na verdade, já não é novo, tendo sido desenvolvido por pessoas com deficiência/incapacitadas, na década de oitenta, em Inglaterra e nos Estados Unidos da América. Compreender o que este modelo advoga, até de um modo simplista, na perspetiva de que é a sociedade que oprime e incapacita ao não ter em conta os seus direitos, seria o nível mais básico para a reclamação de uma igualdade de participação dentro de uma consciência coletiva por parte das pessoas com deficiência/incapacitadas. Neste sentido, retoma-se o pensamento de Sena Martins, na sua crença de que “o fim da experiência da exclusão a que as pessoas com deficiência estão votadas, um pouco por todo o mundo, depende grandemente da inculcação de um modelo social da deficiência” e de que, “parece crucial a possibilidade dos movimentos das pessoas com deficiência assumirem, isoladamente, e em conjunto, uma postura de maior reivindicação política e social” (Sena Martins 2006, 263). Da parte da investigadora, houve uma ligeira tentativa

de os despertar para essa consciência, explicando-lhes o significado do modelo social da deficiência e alertando-os para a responsabilidade dos museus em se adaptarem às pessoas com deficiência/incapacitadas, no sentido de estas poderem usufruir dos seus serviços em igualdade de circunstância com os demais, à luz dos fundamentos deste paradigma. No âmbito de uma prática ativista, em que se acredita que os museus têm o potencial para mudar e influenciar o modo como a sociedade aborda determinados assuntos em emergência, o tema da deficiência/incapacidade surge, assim, em Portugal, como uma questão verdadeiramente pertinente a ser desenvolvido no âmbito desta visão.

Outra problemática que se pretendia aprofundar neste estudo de caso, com pessoas com deficiência/incapacidade visual seria, como referido anteriormente, o que diz respeito ao acesso propriamente dito à obra de arte, procurando proporcionar uma verdadeira “experiência estética”, sem recurso a qualquer material didático, tais como as réplicas. Nesta prática, pretendia-se refletir sobre a importância de um mediador, que, neste caso, era assumido pela investigadora, e das atividades artísticas em oficina. Não foram evidentes grandes diferenças ao nível da participação dos visitantes entre o momento passado na exposição e na oficina do museu. Aliás, mesmo nos inquiridos, não foi possível apurar qualquer divergência entre ambas as ocasiões. Quando questionados acerca de qual a etapa que mais gostaram na visita ao museu, a maioria considerou ter gostado das duas, um participante preferiu a visita à exposição, e outro a atividade na oficina (gráfico 17). Ademais, se se pretendia avaliar a importância do mediador e, especificamente, se uma visita para pessoas cegas teria que passar necessariamente pela utilização de recursos tácteis, as respostas dos participantes foram verdadeiramente elucidativas; quando questionados se ficaram bem elucidados com a apresentação das obras, a grande maioria respondeu afirmativamente, considerando que a descrição oral da obra foi suficiente. Somente um participante considerou ter ficado bem elucidado após a realização da atividade na oficina (gráfico 18). No que concerne à avaliação dos participantes em relação à comunicação e atendimento, todos atribuíram nota máxima (gráfico 23). Julga-se, então, que a ponte entre a arte e o público foi construída, talvez provisoriamente, naquela sessão. Possivelmente o seu interesse pelos museus e pela arte tenha sido ali despertado. A este nível, Kastrup tornou evidente a importância do papel

do mediador no acesso às obras de arte, considerando que, para a experiência estética acontecer terão que ser criadas condições adequadas para a apreciação das obras. Com efeito, e procurando atenuar a importância do acesso às obras de arte por meio do tato, reconhece duas situações divergentes; a percepção estética - que é “aberta”, “receptiva” e prolongada no tempo - implica que a pessoa “mergulhe” no objeto e por ele se deixe “impregnar”, contrariamente à experiência de reconhecimento que somente implica uma resposta “rápida” e “adequada”. Ciente desta importância, o papel da investigadora, ou da mediadora, procurou abrir novas percepções no acesso às obras através da troca de ideias, de algumas questões pertinentes e de jogos perceptivos, sempre procurando ir mais além de uma mera definição. A este nível, os participantes deixaram-se levar pela aquela experiência estética, em que a incapacidade para ver deixou de o ser. Já a experiência da reconhecimento depende mais rapidamente do canal visual e, por isso, é uma situação incapacitante e, especialmente, quando não são fornecidos instrumentos acessíveis.

Analisar a importância do mediador no processo de aproximação entre o objeto artístico e o público cujo sentido visual está ausente é remeter para uma situação análoga, conhecida desde a antiguidade clássica, por “*ékphrasis*” (écfrase), técnica retórica ensinada aos estudantes. De acordo com Rosângela de Souza, a obra *Eikones* (comumente traduzida por *Imagens*), atribuída a Filóstrato, o Velho, é a primeira narração de pinturas em prosa a partir da qual o termo (écfrase) passou a ser sinónimo de descrição literária de obras de arte. Segundo o que o autor propõe nesse prefácio, as descrições foram feitas a uma menino de 10 anos de idade e a um grupo de pupilos, um pouco mais velhos, com o intuito de ensinar a “interpretar a pintura, formando seu gosto”. Esta obra, seria, portanto, um registo dessas exposições orais, como igualmente se dirigia a um grupo de ouvintes e de leitores que já não tinham as obras diante dos seus olhos. Com efeito, e segundo esta autora, para obter o fim desejado no decoro da recepção do texto, ou seja, a visualização dessas pinturas, Filostrato propõe a utilização da memória e da imaginação do seu público, potenciada, não simplesmente a partir de uma descrição daquilo que via, mas também, a partir de recriações e de situações que tanto podiam estar ou não reproduzidas nas obras que apresentava. Dirigiu-se assim, a sua retórica, para o olhar da mente do público receptor, não se interessando somente no

seu aspeto descritivo, como também nas explicações e interpretações das mesmas¹⁸⁶. No campo da literatura, outras tantas obras surgiram, dedicadas à descrição de obras de arte e, que se inserem no tropo da écfrase, como por exemplo, a descrição do escudo de Aquiles feita por Homero na *Iliada*, ou a do templo de Cartago na *Eneida*, para citar outros exemplos. Tratavam-se assim de descrições verbais detalhadas destinadas à produção de um forte impacto visual, sonoro e emocional nos ouvintes, que assistiam à manifestação ficcional de um discurso, colocando, assim, o leitor numa situação de “testemunho ocular” daquilo que era narrado. Com efeito e, sob o signo de uma retórica aristotélica, o orador dispunha de diversos meios da linguagem para alcançar o fim pretendido, como a clareza e a vivacidade discursiva, com também as paixões, que seriam instrumentos valiosos para criar e mover afetos em torno das obras de arte e dos seus ouvintes (Morganti, 2008). Na verdade, esse seria o objetivo maior da participação deste grupo de pessoas com deficiência/incapacidade visual: o de criar e mover afetos, para além dos resultados que poderiam surgir para a investigação. O papel da investigadora / mediadora, baseou-se, assim, na necessidade de possibilitar o acesso à experiência estética, dado como imprescindível, mais do que ressaltar os aspetos ligados à acessibilidade física ou informativa (Almeida *et. al* 2010). Ainda mais, procurou considerar a invenção e reinvenção de formas, tanto objetivas como subjetivas, para promover novas actualizações baseadas na diferença, divergência e na criação (Kastrup 2010). Comprometida com o seu olhar subjetivo e na literatura de outros autores - por sua vez reflexo de outras subjetividades, a apresentação da investigadora / mediadora, não foi mais do que o resultado da sua experiência estética perante aquelas obras da exposição. Aliás, a própria seleção da obras, para constituir o percurso a apresentar, partiu de uma escolha pessoal, dando lugar, logo à partida, à construção dessas subjetividades. Não obstante, os aspetos informativos e descritivos foram fornecidos, mas ultrapassados, para emergir na criação de novas formas. Quando se pensa em pessoas com deficiência/incapacidade visual, e sua relação com as artes visuais numa perspectiva ilimitada, consideram-se outros recursos que têm disponíveis, como o tato e a audição, e até o olfato ou o paladar para a sua apreciação. No entanto, outros aspetos, não deverão ser olvidados, que a bem da verdade, também foram utilizados nas

¹⁸⁶ Sobre esta pesquisa consultar: Imagens da Antiguidade Clássica, in http://www.usp.br/iac/Textos/PF_2_RA.pdf (consultado 4 agosto, 2014)

écfrases: a memória e a imaginação (*a phantasia*), para assim se obter o efeito desejado - o da recriação de pinturas e de situações, considerando a diversidade do público receptor. Oportunamente, se introduzem as aceções das discussões lançadas por Almeida *et al.*, sobre as estratégias táteis para o acesso estético às artes visuais de pessoas com deficiência/incapacidade visual, para indicar a importância da recriação da obra de arte como estratégia inclusiva, mais do que a alteração do veículo material da obra para uma percepção através dos outros sentidos (Almeida *et al.* 2010, 96). De facto, as artes plásticas tem esse potencial, como serve de exemplo o diálogo introdutório deste estudo de caso acerca dos princípios em que se baseava o movimento surrealista. Quando questionados acerca do significado da palavra surreal, a primeira palavra evocada e, sugerida por Elias, foi “imaginar”. Noutro momento anterior, também Álvaro, se referiu à imaginação, como recurso fundamental para a autonomia, dos que se dedicavam às artes plásticas e depois cegaram: “Não vemos, mas a nossa imaginação, sabe aquilo que nós já vimos, e sabíamos fazer, portanto pega na pedra e faz!”. Ainda na procura por encontrar um significado para a palavra surreal, Sílvia remete para a ideia de sonho. Prosseguindo nesta analogia, a investigadora interroga: “e o que é que acontece quando nós sonhamos?”. Elias respondeu: “nós vimos a sonhar, por exemplo!” “(...) e como é que são esses sonhos?”, retorquiu a investigadora. Elias respondeu: “são coisas que não têm lógica” e, Álvaro contrapôs, “às vezes têm”. Ora na verdade, o que se estava ali a assistir, era nem mais que um momento de transposição de limites, impostos pelo signo da deficiência/incapacidade e da impossibilidade para ver, para dar lugar a uma experiência de alteridade, ou seja, o encontro com uma outra face da subjetividade, como elemento constitutivo do modo coletivo de produção (Kastrup 2010). Aquela experiência estética, colocava, então, em evidência, que a imagem de um sonho, tanto estava presente em cegos como nas pessoas que vêem¹⁸⁷. Mais tarde, na outra visita e a propósito da *ocultação* (1950) de Fernando Azevedo, Isabel partilha o seu pensamento com o coletivo, onde expõe o papel da imaginação no processo que emprega na criação do desenho:

¹⁸⁷ De acordo com Amiralian (1997, 55) um texto sobre os sonhos intitulado *Dreams of Blind* (1958), de autoria de Blank, os cegos congénitos e os que ficaram cegos antes dos 5 anos de idade, não têm sonhos visuais, sendo as imagens auditivas preponderantes nos seus sonhos. Já os que ficaram cegos depois dos 7 anos de idade, possuem sonhos constituídos por imagens visuais. Segundo este autor, não existem diferenças essenciais entre os sonhos das pessoas cegas e das pessoas que vêem. Basicamente, esta análise aos sonhos das pessoas cegas serviu para comprovar a teoria psicanalítica dos sonhos.

“(…) eu por exemplo numa folha de papel, eu posso fazer um desenho, ponho na minha imaginação, e depois escrevo no papel. Posso fazer isso. E depois, a pessoa que está a ver, pode ver realmente, o que está naquele desenho. Por exemplo, eu ponho-me a imaginar, na minha imaginação, eu imagino um desenho, aquilo que eu estou a pensar aquilo que eu vou desenhar no papel, e passo para o papel”.

Sobre a obra que se seguiu, a *I Nature Morte et le Rêve* (2001), Isabel continua a explicar o seu ponto de vista, mas desta vez, como resultado da apresentação subjetiva acabada de ser sugerida pela investigadora / mediadora sobre aquela colagem:

“é assim, quer dizer ela sabe a realidade das coisas, mas está virada de costas para a realidade, mas está a olhar para outra coisa que realmente existe mas que agente não vê, com os olhos, mas vê no interior dela. Vê no interior dela, algo que lhe fala mais alto e porque está virada de costas para a realidade das coisas terrenas. Está virada para outra parte que não é palpável, é outro sentido, que existe mas não se vê. Não é palpável. É isso que dá a ideia do desenho”.

A descrição que aquela participante fizera resultou da transmissão de uma experiência subjetiva do olhar de quem via aquela obra - o olhar da investigadora / mediadora, e da experiência subjetiva daquela ouvinte, que assimilou e recriou uma nova imagem. E além do mais, demonstrou que a ideia instalada no seu pensamento, fruto dessa transmissão, era sobretudo a experiência estética daquela obra, mais do que a descrição física dos elementos que a compunham. Outro aspeto importante, que corrobora com a importância da experiência da subjetividade e da imaginação, foi o facto de nenhum dos participantes ter considerado que precisava de uma réplica para ficar bem elucidado acerca da obra (gráfico 18). Apesar disso e, ainda que essa necessidade não se tenha verificado no âmbito daquela mediação, numa das respostas aos questionários foi considerado que “a descrição foi suficiente mas teria sido interessante ter disponíveis as réplicas das obras” (doc.30a). Outro participante comentou: “este estudo é de grande importância para a continuação da oferta de exposições acessíveis para o público com necessidades especiais, no entanto, seria importante incluir nas exposições deste género audiodescrições e eventualmente réplicas das obras” (doc. 28d). O facto de ter sido apresentado um material didático em relevo, para a análise da *ocultação* de Fernando Azevedo, não influenciou os participantes a elegê-la como sendo a sua favorita. Quando questionados sobre a obra que mais gostaram de conhecer, a maioria preferiu a colagem *I Nature Morte et le Rêve?* (2001) (fig.169 a 172), seguindo-se o *Cadavre Exquis* (1948)

(fig.158 a 160) e, por último a *ocultação* (1950) (gráfico 19) (fig. 161 a 168). Ainda mais, no que concerne à importância do mediador no encontro entre pessoas com deficiência/incapacidade visual e a obra de arte, as respostas aos questionários foram, em parte, esclarecedoras. Quando questionados como gostariam de voltar ao museu, nenhum participante pendeu a sua escolha para a opção “numa visita autónoma, sem mediador”. Por outra parte, metade dos participantes revelaram que gostariam de voltar “acompanhado, numa visita para pessoas com deficiência visual” em contraposição, com a outra metade que indicou “acompanhado, integrado numa visita para o público em geral” (gráfico 24). Talvez aqui, nesta última opção, esteja implícito o forte desejo de inclusão no mundo dos não cegos, procurando até um certo distanciamento em programas conotados pela aura da deficiência/incapacidade. Na outra opção de resposta, talvez esteja presente, a ideia da deficiência/incapacidade numa perspetiva identitária, levada pela necessidade do desenvolvimento de um outro caminho distante dos paradigmas do mundo daqueles que vêem e não têm deficiência/incapacidade visual. Acerca de um outro propósito que se procurou esclarecer neste estudo de caso - o da importância das práticas criativas para os públicos com deficiência/incapacidade visual no plano da mediação entre a obra e o sujeito com vista ao alcance de uma experiência estética, as respostas dos participantes, quer ao nível plástico, quer por meio do questionário, revelaram-se preciosas (fig. 173 a 208). Houve, de facto, um desempenho muito elevado sobre aquilo que se considerou ser uma oficina de “aprendizagem inventiva”, como sugere Kastrup. De acordo com a autora, estas oficinas de práticas artísticas devem, acima de tudo, dar lugar à aprendizagem inventiva, não se limitando à solução de problemas, mas à sua invenção, na arena de uma experiência de problematização. Nem tão pouco deverão indicar uma espécie de reabilitação das pessoas com deficiência/incapacidade visual ou uma oportunidade nos meandros da ociosidade. Também não deverão corresponder a um processo de adaptação a um mundo pré-existente. Assim, esta aprendizagem inventiva deverá ser baseada em três pontos fundamentais: em primeiro lugar, “na invenção de si e do próprio mundo”. Em segundo, no trabalho coletivo em que “as oficinas são espaços de fazer junto. Trabalha-se em grupo num processo de criação coletiva”. E em terceiro: “o processo de aprendizagem inventiva se faz através do uso da arte, que envolve o trabalho com

materiais flexíveis, que, por sua vez, se prestam à transformação e à criação. Os participantes da oficina estabelecem com tais materiais agenciamentos (...) se transformando ao mesmo tempo em que transformam tais materiais” (Kastrup 2010, 38). Assim, torna-se oportuno indicar três trabalhos criados por estes participantes; a ocultação de Vicente (fig.202), e as colagens de Madalena (fig.204) e José (fig.203). Na apresentação aos colegas, Vicente descreveu o seu trabalho da seguinte forma:

“o que eu fiz basicamente foi, está aqui uma senhora que está, como foi descrito, de costas e virada para uma pintura, e eu - digamos que - segundo aquilo que eu percebi, como ela estava assim um pouco abstraída, fiz o favor de lhe dar mais privacidade, ocultando-a”.

Seguiu-se Madalena, com a sua apresentação:

“fiz a porta, pus as escadas ao lado da porta. A senhora sentada nas escadas, a escultura ao lado e depois é a colher que está ao lado da escultura”.

Depois José explanou:

“eu coloquei a escultura a seguir à escada, com a flor na cabeça, a dirigir-se para a porta, e do outro lado da porta, coloquei a senhora com a colher a comer do livro”.

É interessante notar, que estes trabalhos tornaram evidente que a experiência estética foi alcançada, sem vestígio de dúvidas. Na verdade, a partir dos materiais fornecidos, estes participantes procederam a um processo inventivo adaptando o mundo pré-existente, para dar lugar a uma outra invenção, a um novo mundo. Vicente, que compreendeu, o alheamento da figura presente na *I Nature Morte et le Rêve?* (2001) perante a esfera terrena, simbolizado pelo interior daquele espaço, criando um novo alheamento, fazendo-a desaparecer a partir do processo da ocultação. Madalena e José, que compreendendo a tendência ilógica e absurda da prática surrealista, incutiram esse mesmo espírito aos trabalhos que realizaram, criando uma nova situação sem sentido, através de uma escultura que “comia” de uma colher ou de uma senhora que com uma colher “comia” um livro.

Ainda mais, outras pistas surgiram. Nomeadamente, o processo de “o fazer colectivo”, colocando lado a lado, em proximidade e, num sentido de distribuição de diferentes funções para a concretização do trabalho criativo; o sujeito criador sem percepção visual,

que questionava e guiava o sujeito que via para dar vida à sua obra, imaginada no seu pensamento. Esse momento, tornou-se mais explícito no segundo grupo de participantes, que sendo mais pequeno, permitiu a constituição de parcerias com os funcionários da FRMS que viam e os puderam acompanhar nas conceção dos trabalhos plásticos. Por isso mesmo, talvez a experiência da reflexão tenha sido mais notada, permitindo uma maior consciência naquilo a que estavam a trabalhar, pois, a pessoa que via, esclarecia algumas dúvidas que somente se relacionavam com a problemática da recognição. Nesta arena, vislumbra-se um grande potencial para a criação de atividades em família com grupos de pessoas com deficiência/incapacidade visual e seus acompanhantes nos museus de arte. Esse trabalho - em parceria, tornou-se evidente em José - o participante cego, e Maria José - a funcionária da FRMS - sem deficiência/incapacidade visual, que ao longo da atividade prática demonstraram uma extraordinária cumplicidade. O primeiro explanava as suas intenções e indicações, e a segunda o que dali ia surgindo:

“ [Maria José] ela está meio inclinada, é assim que quer? [José] Sim, é. A senhora fica ao lado da escultura. (...) eu quero pôr aqui a colher... Quero que cole aqui na cabeça deste lado... [Maria José] estamos a fazer uma parceria!”.

Obviamente, que esta foi uma vantagem - a do grupo ser pequeno, com apenas quatro participantes, embora se tenham encontrado outras situações vantajosas no outro grupo com mais participantes - constituído por oito pessoas cegas, dado ter proporcionado um diálogo mais abrangente, uma maior partilha de opiniões e de circulação de ideias, quer em torno das obras, quer em torno da temática desenvolvida sobre a deficiência/incapacidade. E se a ideia, era dar lugar a uma experiência de recriação da obra, a partir de determinadas problemáticas, questionamentos ou aceções, esta era uma vantagem pela exploração de um maior campo de possibilidades.

Outro apontamento evidente foi o facto destas atividades práticas não terem criado, nenhuma espécie de constrangimento por parte dos participantes pela razão de não verem. Pelo contrário, deu lugar a expressões de contentamento e de algum escárnio, que contradizem o negativismo da narrativa da “tragédia pessoal” instalada em torno das pessoas com deficiência/incapacidade visual (Sena Martins 2006). Alguns desses

indícios, foram evidentes no discurso de Álvaro, em tom sorridente, quando lhe foi solicitado a apresentação do seu trabalho criativo aos restantes colegas:

“(...) tanto oculteí, tanto oculteí que a folha desapareceu (...) Eu oculteí o que tinha que ocultar. Parece-me que oculteí a cabeça da estátua, acho eu. O pé do pedestal, acho que também está mais oculto (...) e oculteí coisas, que não sei bem o que é isto. (...) Ou seja, foi uma ocultação mesmo surreal!”

Noutra ocasião, José, quando perdeu o recorte da colher no processo da sua colagem e, sem saber onde encontrá-lo, exclamou alegremente: “perdi a colher!”. Também, nas respostas aos questionários, quando lhes foi perguntado como se sentiram quando foram solicitados para realizar um trabalho criativo, metade dos participantes referiram ter-se sentido “descontraído”, dois participantes “curiosos” e somente dois revelaram ter-se sentido “envergonhado com medo de errar” (gráfico 20). Efetivamente, considera-se que estas oficinas de prática criativa são uma mais valia para o encontro entre as pessoas com deficiência/incapacidade visual e a obra de arte. Quando questionados sobre “qual julga ter sido o seu principal contributo”, a maioria respondeu que levou a uma melhor compreensão sobre as obras e as suas técnicas. Dois participantes consideraram que possibilitou uma participação mais ativa e três consideraram que possibilitou a conceção de algo de novo (gráfico 21). Outro participante afirmou ter-se sentido “com a expectativa de que iria criar algo”. Na verdade, essa vontade de estabelecer uma maior proximidade entre a arte, o fazer criativo e as pessoas com deficiência/incapacidade visual foi explícita em diversos momentos no decorrer da visita, já acima mencionados e com grande destaque para alguns dos comentários apresentados nos questionários, demonstrando que esse mundo que lhes é desconhecido é, ao mesmo tempo, tão aspirado. Quando questionado sobre qual a atividade de expressão plástica que optou por executar, um visitante comentou: “[o trabalho livre] porque gosto de desenhar”(doc.26b). Outro participante respondeu, “[a colagem] porque infelizmente não havia tempo para experimentar todas!”. Noutro momento declarou: “foi uma oportunidade para conhecer a obra do artista, como também para mostrar a mim próprio que sou capaz de criar algo mesmo sendo cego”(doc 28c). O que valida o seu potencial, no que ao aumento da auto-estima se refere, ou para o exercício de outras experiências, que não estão disponíveis em outras áreas das suas vidas. Apesar disso,

algumas expressões de dúvidas acerca da qualidade do seu trabalho foram notadas num dos participantes, ainda que de modo ténue. Na apresentação do seu trabalho aos restantes colegas, André referiu: “se eu tivesse uma régua, eu sabia onde fazer. (...) eu queria desenhar uma senhora de costas mas não consegui acertar. (...) tentei desenhar a ilha, mas não sei se saiu muito bem”. No final da atividade prática na oficina, um dos participantes - Roberto, orgulhosamente, ofereceu o seu trabalho à investigadora. Singularmente, o sentido deste estudo de caso deixou uma sensação final de aquele encontro no museu entre as artes visuais e os participantes que não vêem, em nada difere em relação aos públicos que vêem. Aquele encontro foi uma realidade tangível, que fez jus às palavras de Kastrup, quando considerou o potencial da arte para conduzir a formação das experiências estéticas e a ampliação da percepção. Tal como a autora propõe, esta potencialidade intrínseca na arte coloca-a numa posição fora do campo da transcendência, cuja experiência não é restrita aos seres supostamente geniais ou ao especialista. Assim sendo, a experiência estética de uma obra de arte está muito mais dependente de uma percepção sensível do que da dotação cultural - supostamente presente nos considerados apreciadores da obra de arte, que possuem cultura, ou dos artistas, que possuem a genialidade (Kastrup 2010, 36). E se aquele grupo tem tido o acesso limitado às áreas culturais e artísticas, demonstrou-se, através desta participação, que a experiência do sensível é a que mais importa nas relações entre a arte e o sujeito. Assim, evocar como pretexto situações ligadas à deficiência e à incapacidade para ver é, acima de tudo, impor limites às potencialidades da Arte e da experiência estética.

Capítulo 3

A Fruição E A Prática Por Parte Das Pessoas Surdas. “Acham Que Eu Sou Deficiente?”

1. A estratégia desenvolvida: o contato com as instituições e pessoas surdas, proposta de um percurso mediado por uma pessoa surda

O primeiro contato com as pessoas surdas foi estabelecido através da APS, em Lisboa, através de um “Curso de Sensibilização à Língua Gestual Portuguesa” de 30 horas, promovido na sede desta associação¹⁸⁸. O objetivo da frequência deste curso por parte da investigadora prendia-se mais pelo desejo de criar uma proximidade com a comunidade Surda, do que propriamente aprender uma nova língua (fig. 209). Obviamente que seria útil, como todos os conhecimentos que se vão adquirindo no percurso da vida. No entanto, já teria sido advertida para as dificuldades da aprendizagem de uma língua gestual, relacionadas com um sistema comunicativo com regras próprias e únicas, dificilmente compreendidas por alguém acostumado a organizar o seu pensamento por meio da oralidade. Por outro lado, o facto de não utilizar a língua gestual no seu dia-a-dia com pessoas surdas seria outro impedimento para o sucesso dessa aprendizagem. Não estaria errada. Nessas 30 horas de curso, a investigadora aprendeu a comunicar em LGP as letras do abecedário, os números, os dias da semana, os meses e os anos, a cidade e o país onde vivia, os graus de parentesco de uma família, a sua profissão, cores, etc. Foi-lhe atribuído um novo nome em LGP, juntamente com os outros colegas do curso - muito mais fácil de pronunciar por meio do gesto em relação ao uso do seu verdadeiro nome - que implicaria a soletração individual de cada letra por via gestual - que tinha a ver com alguma característica física singular que possuía ou com uma postura típica. Assim, se ficou a saber que todos os Surdos têm dois nomes: o da língua portuguesa, atribuído pelos seus pais à nascença; e o da LGP, atribuído pela comunidade Surda, desde que se começou a inserir na mesma. Ambos os nomes se mantêm por toda a vida, sendo que somente o primeiro se encontra registado oficialmente. Até agora, a investigadora não se esqueceu desse nome, mas tudo o resto foi olvidado. Este pormenor do nome é, na verdade, um dado bastante significativo, ainda que a sua invenção possa estar relacionada com uma questão prática, pois será mais fácil pronunciar um nome por meio de um gesto do que por soletração de várias letras, ao mesmo tempo, reflete que a língua gestual é uma língua genuína, com

¹⁸⁸ Este curso foi frequentado pela investigadora em julho de 2011.

caraterísticas eminentemente visuo-espaciais. Ademais, também revela que é um sistema linguístico independente das línguas orais, com um código estruturado com regras e gramáticas próprias para a construção das palavras e frases (Gomes 2012). O caso da soletração das letras do abecedário em língua gestual também acontece para todas as palavras para as quais não existe um gesto, como acontece com o nome de certas localidades. Significa, por isso, que determinados substantivos usados nas línguas orais podem ainda não ter uma gesto específico na língua gestual. Assim, a soletração do abecedário tem por finalidade fazer a ponte com a língua oral em situações muito concretas. Outro aspeto, que reforça esta visão, é a existência de uma grande diversidade de línguas gestuais, que tal como acontece com as línguas orais, são determinados por fatores geográficos e culturais que influenciam a mudança histórica do gesto. Por ser uma língua capaz de expressar pensamentos abstratos, não sendo um gesto a representação visual do seu referente, cada país apresenta uma língua gestual própria. O que significa que uma língua gestual estrangeira não é atingida por um Surdo que use uma outra língua gestual. Por exemplo, a LGP têm a sua origem comum na língua gestual sueca, uma vez que a primeira escola de surdos em Portugal - a Casa Pia de Lisboa (fundada em 1823), teve como primeiro professor um educador de origem sueca. Já nos Estados Unidos da América, a *American Sign Language* (Língua Americana de Sinais¹⁸⁹), e no Brasil, a Língua Brasileira de Sinais, têm a influência da língua gestual francesa, a *Langue des Signes Française* (Língua de Sinais Francesa), por terem tido professores surdos oriundos de França (APS 2014). A primeira aula daquele curso foi particularmente marcante, para alguém acostumado a expressar-se e a pensar por meio da palavra. Naquele dia, todos os alunos do curso (ouvintes) tiveram que comunicar com o professor (surdo) por meio gestual, sem recurso à palavra. Todos cumpriram a tarefa, mesmo entre ouvintes a comunicação verbal foi quase nula. E a comunicação entre as duas partes foi assim estabelecida, mantendo-se até ao final do curso. Neste exercício não se ficou a perceber o que é ser-se surdo, algo que seria naturalmente impossível à investigadora ouvinte, mas por breves instantes se aludiu a um sentimento de impotência, experimentado pelas dificuldades de comunicar por um meio que lhe era tão estranho e impeditivo do uso da língua oral - algo que adquiriu de

¹⁸⁹ Tradução da autora.

forma natural e espontânea. No fundo, aquilo que se estaria a solicitar era uma reorganização de todo o seu sistema do pensamento, seguindo um novo código, uma nova lógica, completamente desconhecida. Ou seja, teria que ser desencadeada uma nova abordagem às suas possibilidades psicolinguísticas. Será esta a sensação experimentada pelos surdos, quando se têm que regular pelo sistema comunicativo das línguas orais, como acontece, por exemplo, na leitura de textos escritos, uma vez que a sua língua natural é a gestual? Efetivamente, alguns estudos aprofundados com crianças surdas, filhas de pais ouvintes e com um acesso bloqueado à língua gestual, revelaram a tendência natural para desenvolverem a sua própria língua gestual, dando lugar a surgimento de “sinais domésticos”. Estes estudos acabaram por reforçar as teorias sustentadas pela ideia de que a língua oral será sempre, para os surdos pré-linguísticos, a sua segunda língua, já que só será apreendida sobre uma outra língua já adquirida (Gomes 2012). Neste sentido, a aquisição da linguagem verbal não se desenvolve naturalmente ou espontaneamente como acontece com uma pessoa ouvinte (Correia, 2006). Outra particularidade notada, no processo de aprendizagem desta língua, foi a riqueza de expressividade da língua gestual quer por meio facial, manual ou por emissões de sons. Este último, reforça o erro gravíssimo que tem acompanhado a sua denominação (errónea) de surdos-mudos. Pouco acostumada a recorrer às potencialidades da sua expressão facial, como complemento ou reforço da língua, a investigadora apreciava um certo dramatismo que ia surgindo em torno de cada gesto de modo a acompanhar a entoação a empregar. A configuração das mãos e o modo como o professor as articulava em perfeita destreza, foram outros aspetos considerados e, que a bem da verdade, contribuíram para dar continuidade a uma sensação de privação, naquela busca por comunicar por meio gestual. Nas diversas aulas, foram apresentados diferentes professores surdos, o que possibilitou uma maior abrangência no conhecimento desta comunidade. Cada um se expressava de modo singular, reflexo do modo como adquiriram conhecimento da língua gestual. Por exemplo, um deles, apenas se expressava em língua gestual, outro, em algumas situações, para levar a uma melhor compreensão dos gestos, incluía a sua interpretação por palavras, através do movimento labial. Neste caso, percebeu-se a sua capacidade para interpretar algumas das palavras

dos alunos através deste método¹⁹⁰. Talvez este professor tenha estado sujeito a um género de educação influenciada pelo método oral, levando-o à compreensão do movimento dos lábios para compreender as palavras sem as ouvir. Nos intervalos das aulas, os alunos recorriam ao bar daquela associação, onde procuravam aplicar alguns conhecimentos aprendidos com a senhora surda que lá trabalhava. Por sua vez, essa senhora, entusiasticamente, ensinava outras palavras aos alunos. Por vezes ria dos erros que cometiam. Noutros casos, apontava para a televisão, e partilhava com esses alunos algumas situações decorrentes do programa da RTP que era transmitido, com interpretação em simultâneo para a LGP.

Numa das aulas, travando conhecimento com um novo professor surdo, cada aluno teria que anunciar a sua profissão, em língua gestual. A investigadora, profundamente agarrada ao discurso da deficiência, entre gestos e palavras escritas no quadro da sala de aula, afirmou estar a realizar uma investigação para um curso de doutoramento, sobre museus e a inclusão de pessoas com deficiência - entre as quais as pessoas surdas. Talvez habituado a este discurso, associado a uma visão pejorativa sobre a deficiência, e com um sorriso nos lábios, o professor interrogou todos os alunos daquela aula em língua gestual: “acham que eu sou deficiente?”. As opiniões divergiam e a dúvida instalara-se no pensamento dos alunos. Uns achavam que não, pois obviamente, se estaria diante de uma pessoa, que em nada se relacionava ao estigma da deficiência que quotidianamente a inscrevem numa avaliação redutora. Na verdade, e naquela ocasião, aquilo que diferenciava os alunos (ouvintes) do professor (surdo) era a língua com que se comunicavam. Se se pode considerar a existência de relações de poder entre pessoas com deficiência e sem deficiência, nesta situação, a propensão hegemónica seria para o professor que ensinava uma nova língua ao aluno aprendiz. Outros consideravam o défice sensorial, para refletir se aquele professor era ou não deficiente. Claramente que o que ali se estava a discutir, corroborado pelo discurso proposto pelo professor, seria a rutura com a visão médica de deficiência na sua aceção patológica, para realçar a perspetiva multicultural, de uma visão comunitária daquilo que é ser-se surdo, enquanto membro de uma minoria linguística e cultural. De facto, é fulcral a distinção das

¹⁹⁰ Com esta consideração, não se pretende reforçar a técnica da leitura labial como método comunicativo entre pessoas surdas e ouvintes, mas antes tornar evidente, diferentes modos de expressão das línguas gestuais e compreensão da língua oral, por parte das pessoas surdas.

perspetivas - a médica e a socio-antropológica, para a reflexão identitária daquilo que é “ser surdo”, em que o papel da língua oral ou gestual é preponderante. Como refere Gomes, é o facto de terem uma língua comum e uma diferente forma de apreender o mundo, que permite às pessoas surdas encontrar semelhanças entre si, mais do que propriamente o facto de não ouvirem. Neste campo, a opção no uso da língua torna-se fundamental na discussão identitária, sendo também a representação de uma tendência política: a escolha da via oral, remete para a mesmidade; a escolha pela via gestual, remete para a diferença. Ademais, alguns autores têm mesmo considerado que o sujeito surdo mais depressa se identifica com outro sujeito surdo, originário de uma outra nação, do que com um sujeito ouvinte da mesma nação, pela partilha de experiências comuns, de uma língua visuo-gestual e pela luta pelos mesmos direitos de cidadania (Gomes 2012). Neste sentido, o discurso renovado em torno da questão surda tem sido vinculado não somente a uma língua, como também, a uma identidade e a uma cultura própria. É na clareira de tais aceções que se dá lugar a uma nova conceção para o exercício de cidadania por parte da comunidade Surda. A resposta do professor perante a abordagem da investigadora claramente pretendia afirmar esta perspetiva identitária, procurando desenraíza-la da aura da deficiência. Pulsada por esta questão, e sob o risco de desfasamento social e político com os discursos atuais, esta investigação teria que assumir uma linguagem contrária à perspetiva médica desta problemática - ou seja, de deficiência auditiva, para passar a considerar o paradigma social que, na verdade, constituía o cerne da pesquisa. Se, no caso da deficiência intelectual e visual, verificou-se a existência de dificuldades na formação de uma “consciência da incapacidade” (Barnes *et al.* 2010 e Sena Martins 2006), pelos fatores anteriormente abordados, no caso da surdez, a incapacidade era desenvolvida em torno da matriz identitária de um grupo e, inclusive, constituía um motivo de orgulho. Em julho de 2013, procurando prosseguir o seu estudo sobre esta perspetiva social, a investigadora solicitou uma reunião com a APS, com o objetivo de aprofundar estas questões em torno desta causa. Seria do seu interesse captar a perspetiva de um elemento que representaria a visão daquela associação em particular, ou da comunidade Surda em geral, ou para além destas, poderiam ser apontadas outras possíveis direções que fossem importantes fazer passar a alguém que estaria a analisar o tema da surdez e sua inclusão na agenda

dos estudos dos museus. A proposta da APS foi a realização de uma reunião por telefone, considerando que as questões que se procuravam abordar poderiam ser tratadas por esta via. Obviamente que, nesse contato, a interação pessoal e as reflexões pessoais da experiência da surdez pretendida, enquanto método primordial para a recolha de informação da investigação, estaria bloqueada. Os momentos passados na Associação, por via da realização do curso de LGP, tornaram-se, assim, preciosos na articulação que se pretendia desenvolver com os sujeitos surdos. Afinal, essa reunião por telefone, deu-se entre duas pessoas ouvintes: a investigadora que colocava as questões que lhe eram pertinentes; e a representante daquela associação que procurava afirmar a perspetiva da causa Surda. Talvez aqui se torne evidente um certo distanciamento, que tem pautado o panorama nacional, no que se refere aos estudos académicos sobre a deficiência/incapacidade, numa abordagem social, e as associações suas representantes. Nessa reunião, o que fundamentalmente se reafirmou foi a definição do termo Surdo, para designar a sua filiação a uma comunidade linguística minoritária. Por outro lado, outro aspeto referido foi o recurso à escrita, enquanto instrumento acessível às pessoas surdas. Assim, reforçou-se a ideia de que sendo este um meio que lhes era compreendido, poderia substituir a falta da língua gestual. Por conseguinte, em certos casos relativos à inclusão, a criação de acessos às pessoas surdas não seria uma prioridade. Também se refletiu sobre o carácter extremamente visual e manual da cultura Surda e seu interesse pela arena das artes plásticas. Não é de estranhar que a escola especializada no ensino de alunos surdos, a Jacob Rodrigues Pereira da Casa Pia de Lisboa, tenha como única oferta formativa de qualificação profissional do nível 2, “Assistente de Maquetista” e do ensino secundário o “Curso Artístico Especializado - Desenho de Arquitectura”. Talvez, assim, tenham surgido dois indícios, que possibilitavam entrever uma possível ligação entre a cultura Surda e as artes plásticas, como ainda um certo alheamento que tem pautado a relação entre os museus e a causa Surda. Se, por um lado, a sua comunicação sedimentada num género de comunicação visuo-manual teria como resultado uma grande ligação, quer por via prática, quer por via da fruição da expressão plástica, o facto de a arte lhes ser acessível em termos visuais, criativos, ou na leitura escrita de textos informativos relativo às manifestações e aos processos histórico-artísticos que incorporam as coleções dos

museus de arte, qual seria o sentido da inclusão de pessoas surdas nos museus? O porquê então, do recurso às línguas gestuais como meio de comunicação em museus? Afinal, em ambas as situações, quer na fruição das obras de arte quer no fazer criativo, a dimensão estética estaria num plano alcançável, pela percepção visual das mesmas no processo de recepção e de criação plástica, ou no processo manual de execução. No plano sensorial, a razão de não ouvirem, não seria uma barreira efetiva. Estaria a inclusão do público surdo confinada à realização de visitas guiadas em língua gestual, ou à interpretação de textos escritos presentes na comunicação em museus? O diálogo prosseguiu entre a investigadora e a representante da APS, para se explanar o intuito de ser realizado um estudo de caso com o público surdo, em torno de uma visita guiada com um mediador surdo e interpretada em LGP. Assim, solicitou-se a colaboração desta associação na escolha de uma pessoa surda, com formação em artes, e interessada em participar nesta investigação. Em dois aspetos, este estudo de caso diferia dos anteriores: a visita ao museu seria mediada pelo guia surdo e não pela investigadora, a atividade prática na oficina do museu seria anulada, para dar lugar a um outro género de prática, isto é, a atividade de mediação por parte de uma pessoa surda. Foi decidida a supressão da atividade da oficina, que nas anteriores propostas, se constituí enquanto instrumento de acesso e de potenciação da experiência estética, em torno da obra de arte, numa dinâmica complementar à visita guiada em torno da exposição. Neste caso, uma vez que a percepção cognitiva e visual não estaria comprometida, quer ao nível cognitivo - no caso das pessoas com deficiência/incapacidade intelectual, quer ao nível visual - no caso das pessoas com deficiência/incapacidade visual, considerou-se que a visita guiada por um surdo, somente à exposição do museu, poderia suscitar por si só a experiência estética nos visitantes surdos. Outra diferença processada foi a escolha do museu para a realização do estudo de caso: o Museu Gulbenkian. Nesta situação, a seleção de um outro museu, com outro género de coleção - com obras de natureza diversa e de períodos distintos, poderia indicar novas direções. Por outro lado, num outro estudo realizado pela investigadora, já teriam sido iniciados os contatos com este museu no âmbito da inclusão de públicos com deficiência/incapacidade visual, pelo que importaria dar continuidade ao desenvolvimento de outras propostas que analisassem outros públicos (cf. Martins 2008). Rosário Azevedo foi a funcionária do museu que

acompanhou o desenvolvimento deste estudo de caso. Da parte da APS, António Júlio Cabral foi o guia surdo proposto, para a realização da visita com o público surdo. Estavam, assim, organizadas as bases de trabalho para a recepção de um grupo de pessoas surdas no Museu Gulbenkian. Em continuidade, realizou-se uma reunião nesse museu, em que estiveram presentes as diferentes partes intervenientes: a investigadora, a representante do museu, o guia surdo e a intérprete da LGP e, simultaneamente, um representante da APS. Nesse encontro, a primeira interveniente explanou os objetivos centrais deste estudo de caso: a efetivação de uma visita guiada por um mediador surdo, apresentada na língua natural da comunidade Surda em LGP. No entanto, a figura do intérprete não estaria dispensada, pois a sua presença estaria igualmente contemplada, embora numa situação inversa à prática corrente; a visita comunicada em língua gestual por um mediador surdo estaria a ser emitida para a língua portuguesa por um intérprete ouvinte. Com esta prática, pretendia-se incluir não só as pessoas surdas mas também as pessoas ouvintes, que possivelmente acompanhassem os primeiros como também, colocar a tónica na importância para a representação da comunidade Surda no museu, e especialmente no envolvimento em assuntos com que se relaciona. Certamente que, no que diz respeito ao impacto que esta ação poderia gerar, quer na comunidade Surda, quer por parte do museu, uma visita mediada por uma pessoa surda em LGP para os públicos surdos e interpretada em língua oral para o público ouvinte revelar-se-ia bastante promissora. Neste caso, poder-se-ia considerar uma ação empoderadora, colocando o mediador surdo no centro de toda aquela atividade, como também, atribuindo-lhe plenos poderes para o seu desempenho. Por outro lado, este género de visita teria igualmente em contemplação o facto de 90 % a 95% das pessoas surdas estarem inseridas em famílias ouvintes, como anteriormente referido. Por isso, no caso de uma programação de visitas destinadas ao público surdo seria muito provável que fossem acompanhados por familiares ouvintes. Assim, se afastou a ideia redutora de uma visita mediada por uma pessoa ouvinte e interpretada em LGP, sob pena de contrariar o sentido primordial deste estudo. Em termos gerais e, como ocorrera nos estudos de caso anteriores, pretendia-se, igualmente, sensibilizar os participantes para a importância da inclusão de pessoas surdas em museus, como também aumentar o seu grau de conhecimento em relação à arte. No campo da aquisição de conhecimentos,

estudos subordinados ao ensino aprendizagem de crianças surdas constataram que linguagem verbal tem constituindo fator de tensão e ansiedade que vai ter consequências ao nível da sua aquisição de conhecimentos, colocando-os em situação de vulnerabilidade (Correia, 2006). As dificuldades de acesso à informação, bem como o baixo rendimento escolar das crianças surdas, tem estado relacionado com o facto de serem exigidas competências de leitura e escrita sobre conteúdos programáticos lecionados numa língua cujo o acesso não foi adquirido de uma forma natural (Rebelo 2006). Assim, não se pode esperar que o seu conhecimento em artes seja facilmente alcançado através do recurso a textos escritos ou a programas com legendas sobre o tema, na linguagem verbal. Programar uma visita em LGP seria atender à sua língua materna, enquanto que a língua oral na sua modalidade escrita seria, assim, concebida como sua segunda língua.

Da parte de António Julio Cabral, o mediador surdo, o entusiasmo para poder participar neste estudo foi evidente. Por motivos profissionais, surgiu uma limitação na sua disponibilidade horária, que dificultaria futuras reuniões no museu e, com a sua representante, no seu tempo de funcionamento. Como tal, foi acordado que o contato entre os quatro intervenientes fosse continuado por via email. Apesar disso, a investigadora disponibilizou-se para reunir na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian com o mediador, no seu horário disponível, caso necessitasse de esclarecer algumas questões. Também poderia visitar o museu ao domingos, garantindo a entrada gratuita, para poder visualizar as obras do percurso. O plano de preparação da visita seria, em primeiro lugar, a escolha das obras que fariam parte do circuito da visita e a escolha de uma data para a sua realização. Nesse sentido, a representante do Museu Gulbenkian, Rosário Azevedo, indicou que poderia apresentar alguns temas tratados pelo programa educativo do museu, o “Descobrir”, e o mediador poderia escolhê-lo e adaptá-lo à sua visita. Prontamente, António Júlio Cabral sugeriu um tema baseado nesse programa sobre arte oriental e clássica. Como título da visita propôs: “Os surdos viajam no tempo no Museu Gulbenkian”, com a seguinte justificação: “ (...) a comunidade surda tem de saber o que acontece com o sofrimento de surdos na Época Romana. Os romanos herdaram dos gregos o amor pela perfeição física, os recém-nascidos que apresentavam imperfeições evidentes eram sacrificados ou atirados no Rio

Tibre ...”. Rosário Azevedo selecionou as obras que faziam parte do percurso, apontado e enviando toda a informação escrita que dispunha sobre as mesmas ao mediador, para a preparação da visita:

1. Máscara funerária (origem: Egito / data: c. 664-525 a.C. / técnica: prata dourada) (fig. 210);
2. Vaso grego (origem: Ática / data: c. 440 a.C. / técnica: terracota) (fig. 211);
3. Tapete “português” (origem: Pérsia / data: século XVII / técnica: lã e algodão) (fig. 212);
4. Biombo “Coromandel” (data c. 1662 - 1722 / técnica: madeira) (fig. 213);
5. *Retrato de Helène Fourment* (origem: Flandres / autor: Peter Paul Rubens / data: c. 1630 - 1632 / técnica: óleo s/ madeira) (fig. 214);
6. *Diana* (origem: Paris / autor: Jean-Antoine Houdon / data: 1780 / técnica: mármore) (fig. 215);
7. *Les bretonnes au Pardon* (origem: França / autor: Pascal Dagnan-Bouveret / data: 1887 / técnica: óleo s/ madeira) (fig. 216);
8. Peitoral “Libélula” (origem: França / autor: René Lalique / data: c.1897 - 1898/ técnica: ouro, esmalte, crisopraso, calcedónia, pedras de lua e diamantes) (fig. 217);

A investigadora enviou ao mediador alguns endereços electrónicos com vídeos que apresentavam visitas guiadas por pessoas surdas - como no *Whitney Museum of American Art*¹⁹¹, ou no *The British Museum*¹⁹², para servirem de exemplo. O dia agendado para a visita foi o “Dia Mundial do Surdo”, um domingo de 29 de setembro de 2013. Este seria o dia ideal para promover a comunidade Surda, na sua língua, identidade e cultura própria. A representante da APS - e intérprete da visita, solicitou a conceção de um cartaz, que ficou a cargo da investigadora, para publicitar o evento na página *web* da Associação e nas suas redes sociais (fig. 218). Nesse cartaz, a imagem

¹⁹¹ (cf. <http://whitney.org/WatchAndListen/Tag?context=ASL>).

¹⁹² (cf. https://www.britishmuseum.org/learning/schools_and_teachers/projects/bsl_project.aspx).

que serviu de ilustração era uma mão aberta, como forma de sinalizar a importância da língua gestual na comunicação dos Surdos. Assim, à APS coube a tarefa de anunciar e gerir as inscrições da visita junto da comunidade Surda. Tudo estaria organizado para o dia do evento.

2. Um dia no museu. A experiência desenvolvida com o mediador surdo e o público surdo e seus resultados

Em diversos aspetos este estudo de caso diferiu dos anteriores. Como anteriormente referido, a estrutura da visita, que apenas contemplava a visita à exposição, seria efetivada noutro museu, como igualmente seria mediada por uma pessoa surda e não pela investigadora. O modelo da comunicação seria bilingue, colocando em destaque a LGP - como forma de reconhecimento da língua gestual como primeira língua das pessoas surdas, através da mediação feita por uma pessoa surda, com interpretação simultânea para a língua portuguesa por um intérprete ouvinte, tornando a visita acessível a todos os ouvintes que participassem no evento. Tal como acontecera nos estudos de caso anteriores, a captação de pessoas para participar nas visitas, estaria a cargo das instituições contatadas, como a CERCICA ou a FRMS e, neste caso, a APS. No entanto, nesta situação, os participantes não seriam os utentes daquela instituição, mas os membros daquela sociedade. Nos casos anteriores, a captação de participantes estaria facilitada, por a atividade proposta não interferir na dinâmica do seu quotidiano, já que o tempo que dispensavam para a sua participação, cabia no mesmo horário passado diariamente na instituição. No fundo, o que se solicitava a estes participantes é que se deslocassem ao museu em vez de permanecerem na instituição, da qual seriam utentes, no exercício das suas atividades ocupacionais ou de formação. No caso das pessoas surdas, por não serem utentes da instituição, só por esse motivo esta atividade necessitava de uma boa estratégia de publicitação, de modo, a captar os membros da APS ou outras pessoas relacionadas com o tema da surdez. O dia anunciado para a realização da visita - o “Dia Mundial do Surdo” - coincidia com o dia das eleições autárquicas. Na véspera, a investigadora fora informada pela APS que não havia inscrições para a realização da visita, pelo que se comprometiam a um maior

empenhamento na publicitação de uma próxima visita, a realizar num outro dia. Talvez o facto das eleições autárquicas estarem marcadas para esse dia tenha influenciado a fraca aderência ao evento. Talvez tenham existido dificuldades na captação de públicos surdos por parte da APS. Assim, a representante desta instituição propôs uma nova data, a 16 de novembro, sábado, o dia seguinte ao “Dia Internacional das Línguas Gestuais”. Na data agendada, um grupo de cerca de 12 pessoas esperava o início da visita na entrada do Museu Gulbenkian. O mediador, António Julio Cabral, confessara um certo nervosismo, pois esta seria a primeira visita por si guiada. Ao mesmo tempo, esta iniciativa englobava um envolvimento mais profundo entre o museu e a comunidade Surda, apontando para a contratação de pessoas surdas e sua inclusão no grupo de mediadores que trabalham nesse setor. Alguns estudos têm argumentado que esta medida de formação e contratação de mediadores surdos, constitui uma mais valia para os museus, contrariamente à prática de visitas guiadas por um mediador ouvinte acompanhado por um intérprete de língua gestual. Algumas dessas vantagens - de contratar pessoas surdas para a liderança de determinados eventos e atividades, direcionadas com a comunidade Surda, podem-se relacionar, por exemplo, com o facto de estas atividades educativas desempenharem um papel modelo para os jovens surdos. Ao mesmo tempo, seria uma forma do museu demonstrar, ao público surdo, o seu grau de comprometido com a promoção de igualdade de oportunidades e a inclusão plena. Também os funcionários ouvintes do museu ao trabalharem diretamente com pessoas surdas, mais facilmente compreenderão a cultura Surda e as questões relacionadas com a sua comunicação (Deafworks 2001). Outros profissionais dos museus, que têm trabalhado com os públicos surdos, têm considerado que esta medida pode ter influência na presença acrescida de pessoas surdas nas atividades desenvolvidas pela instituição direcionadas para este público¹⁹³. Do ponto de vista da qualidade da experiência, era claro que uma visita cujo público alvo fossem as pessoas surdas seria mais bem sucedida se a pessoa que a representasse fosse também surda. Certamente que o grau de comprometimento entre o museu e o seu público seria mais elevado. Neste caso em concreto, a visita foi promovida pelo mediador surdo, limitando-se a intervenção do profissional do museu à seleção das obras do percurso, o que constituiu um bom

¹⁹³ Informação prestada em reunião com Sarah Litvin, educadora associada do *Lower East Side Tenement Museum* em Nova Iorque, Estados Unidos da América, a 13 de abril 2011.

exemplo do quão vantajoso possa ser a contratação de pessoas surdas para a conceção de visitas guiadas ou de outros eventos direcionados para o público surdo. Este mediador surdo acabou por prestar um importantíssimo contributo no desenvolvimento daquela atividade, ao propor um tema relacionado com a história dos Surdos e sua integração com os períodos histórico-artístico das peças que ia apresentando durante a atividade, intitulado aquela visita de “Os surdos viajam no tempo no Museu Calouste Gulbenkian” (fig.219 a 227). Essa prestação seria mais facilmente desencadeada por alguém que é surdo do que por alguém que é ouvinte. Assim, durante a visita foram apresentados alguns assuntos de interesse para as pessoas surdas, ao mesmo tempo que se percorriam as diversas salas do Museu Gulbenkian. Logo na primeira, em referência às obras do Antigo Egito, António Júlio Cabral explicou:

“Ontem foi dia internacional das línguas gestuais. E quem me ensinou foi o professor Paulo de Carvalho que é professor no Instituto Jacob Rodrigues Pereira (...) e ele explicou-me que na altura do Antigo Egito os surdos eram muito respeitados (...) os faraós tinham muito respeito por eles. Era como se um surdo fosse um mensageiro de e para deus. Então toda a informação que o surdo passava para o faraó, o faraó pensava que era vindo de deus. E então quando passava às pessoas elas acreditavam que eram vindos de deus. Os surdos eram muito bem tratados e muitíssimo respeitados” (interpretação de Mariana Monteiro da APS).

Passando para a sala seguinte relativa à arte greco-romana afirmou:

“Aqui os surdos tinham uma vida horrível. Politicamente os gregos, achavam que todos os bebés que tinham deficiências eram todos deitados fora, não tinham direitos, não podiam herdar nada e os pais não queriam saber. Então, os romanos e os gregos o que é que faziam? Pegavam nos bebés, e deitavam-os ao rio como se fosse lixo. Havia um surdo que escapou, (...) e ele teve sorte porque o pai dele era uma pessoa importante - era um cônsul, e conhecia o Imperador César Augusto e pediu-lhe por favor para salvar o filho, porque ele tinha muito jeito para pintar. E então, ele escapou” (interpretação de Mariana Monteiro da APS).

Na sala de exposição das obras do século XVIII, aproveitou para referir os aspetos relacionados com a educação dos surdos e com o desenvolvimento das línguas gestuais processado naquela época, que desencadearam o período de emancipação na história dos surdos:

“Uma historiazinha muito boa só de surdos: em França fundou-se a primeira escola só de surdos pela primeira vez (...) onde nasceu a língua gestual, onde se formaram os primeiros professores surdos, onde se publicaram os primeiros dicionários de língua gestual. E na França, neste tempo,

o primeiro professor de surdos foi o abade L'Epée, ele lutou muito pela integração dos surdos e criou esta primeira escola de surdos”(interpretação de Mariana Monteiro da APS).

No final da visita, em jeito de despedida, e, no reconhecimento da importância de uma maior afluência de públicos surdos nas atividades a si dirigidas, indicou:

“Vocês conhecem surdos, convivem com surdos e era bom que dissessem a surdos, ouvintes e intérpretes para se inscreverem na Associação, a Mariana está a colaborar com a Patrícia e com a Rosário para marcar um dia para fazer uma outra visita. (...) Agradeço-vos que passem a informação. Vocês são as primeiras pessoas a usufruir de uma visita guiada por um surdo”(interpretação de Mariana Monteiro da APS).

E Rosário Azevedo, a representante do Museu, completou:

“Só queria acrescentar que quando quiserem uma visita guiada pelo António, podem marcar. O António fala comigo. Também pode ser às exposições temporárias”.

Retomando a perspetiva de que aquela visita se distinguia das anteriores, outro fator contribuiu para essa aceção: daquele grupo de 12 pessoas, somente 3 pessoas eram surdas. As restantes, eram estudantes ouvintes de um curso superior de tradução e interpretação de LGP. Por isso mesmo, o objetivo de captar a perspetiva das pessoas surdas, no âmbito daquele estudo de caso, encontrava-se sobejamente limitado. Nesse aspeto, algo correria mal, pois pela segunda vez, poucas pessoas surdas se interessaram por participar naquela atividade. Talvez a divulgação falhasse ou talvez não tenham dado relevância à ação. Estudos já desenvolvidos com a comunidade Surda apontaram para algumas dificuldades em estabelecerem o contato com a mesma. Num relatório sobre uma investigação que pretendia analisar as atitudes das pessoas com deficiência/incapacitadas perante os museus e o património em Colchester (Inglaterra), foram explanadas as dificuldades em trabalhar com este grupo. Na verdade, a ideia inicial do projeto de envolver um grupo de pessoas que representassem a comunidade Surda teve que ser abandonada pela falta de pessoas interessadas em participar. Também foram notados problemas de comunicação no contato via email, sendo relativamente lento e, assim, dificultando o planeamento antecipado necessário ao tratamento de questões práticas sobre o projeto (cf. Dood *et al.* 2006). O mesmo acontecera com este estudo de caso em relação aos contatos estabelecidos com a APS. As respostas aos emails eram morosas, causando situações de impasse e de falta de informação, como, por exemplo,

sobre o ponto da situação da divulgação da atividade e do número de pessoas inscritas até à véspera das visitas programadas. Numa investigação, constituída por quatro intervenientes, sendo necessária a ligação contínua e a comunicação regular entre a APS, o Museu Gulbenkian, o mediador surdo e a investigadora, a falta de resposta de uma das partes tornava este projeto menos fácil, como se fosse uma prova de boa vontade mais do que uma experiência colaborativa e de partilha. Nesta arena, o referido estudo desenvolvido sobre os museus de Colchester indicara algumas pistas na procura por encontrar respostas para o problema apontado, refletindo, na sua globalidade, sobre a falta de experiência e de um conhecimento profundo sobre a comunidade Surda, por parte dos envolvidos no projeto. Numa revisão à literatura dedicada à comunidade Surda, os investigadores do projeto, compreenderam que esta comunidade encontra-se separada da comunidade das pessoas deficientes/incapacitadas, o que implica uma abordagem diferenciada em termos práticos e um tratamento separado em relação a este tema. Neste sentido, o significado de Surdo, com a inicial maiúscula, é diferente da surdez, parcialmente surdo ou deficiente auditivo, desenvolvidos dos modelos médico e social da incapacidade. A primeira diferença sugerida é que a pessoa Surda não é deficiente ou incapacitada porque as pessoas não passaram pela experiência de uma “falta”. Por isso constituem uma comunidade cultural e linguística. Nesta abordagem, o modelo social da deficiência é-lhes irrelevante na medida em que apresenta falhas na identificação da experiência a pessoas surda, mesmo tendo o objetivo de defender os direitos das pessoas incapacitadas. Citando Ladd (2003) - um membro da comunidade Surda, os autores da investigação referem que o modelo social, ao colocar a experiência da opressão social no centro da sua doutrina, acaba por abarcar todos aqueles que são caracterizados por terem uma deficiência/incapacidade física. Ainda mais, refere que este modelo se baseia em torno dos princípios individuais, que enfrentam as pessoas com deficiência/incapacitadas em termos sociais e políticos para alcançar o acesso total em termos sociais e, conseqüentemente, revela-se incapaz de lidar com a experiência de vida coletiva que caracteriza a comunidade Surda. Neste sentido, o facto de se ter surdez, profunda ou severa, não significa a pertença à comunidade Surda, mas antes a “atitude” perante a surdez. Assim, um membro da comunidade Surda é constituído enquanto tal, quando se identifica como membro dessa comunidade e ou outros

membros o aceitam como membro dessa comunidade, desenvolvida em torno das perspectivas culturais e linguísticas. Nesta visão, aquela investigação que pretendia abordar as pessoas surdas, não obteve resposta por parte dessa comunidade, por se basear nos princípios da deficiência/incapacidade, entre outros motivos (cf. Dodd *et al* 2006, 81). Com o presente estudo de caso, talvez tenha sido esse mesmo motivo que tenha causado a maior barreira para o envolvimento com a comunidade Surda, expondo um modelo de pesquisa pouco relacionado com os membros dessa comunidade, tendo em conta as suas experiência de vida e sua identidade, desenvolvida a partir dos seus próprios termos. Na verdade, o pilar que inicialmente fundamentou este estudo de caso baseou-se nos mesmos princípios utilizados para desenvolver os estudos de caso anteriores, com pessoas com deficiência/incapacidade intelectual e visual, em parte assente no modelo social da deficiência e nos estudos sobre a deficiência/incapacidade. A comunidade Surda, ao se considerar uma minoria cultural e linguística, com uma língua e cultura própria, diferente da maioria dos ouvintes, acabou por indicar características únicas no trabalho com este grupo, em futuras investigações. Neste estudo de caso, percebeu-se que não eram somente as barreiras relativas aos aspetos práticos, fundamentais ao contato com a comunidade Surda que criaram problemas nesta abordagem - até porque o diálogo foi estabelecido por uma pessoa ouvinte e intérprete de LGP, mas sobretudo em relação a um envolvimento profundo e participativo com esta comunidade. Também o facto de a primeira reunião solicitada pela investigadora ter sido proposta - por parte da APS, ser realizada por telefone com uma pessoa ouvinte, e não no espaço físico que congrega a associação representante dessa comunidade com pessoas Surdas, reforça essa conclusão. Por outro lado, a fraca participação de pessoas surdas nesta investigação tornou pouco expressivas as respostas aos questionários entregues aos participantes, no final da visita. É certo que as restantes pessoas ouvintes talvez pudessem ser consideradas como pertencentes à comunidade surda. Alguns autores têm atribuído ao conceito de comunidade surda um sentido mais alargado, apoiando-se na ideia de que deste grupo fazem parte as pessoas surdas, mas também as pessoas ouvintes que se dedicam ativamente a apoiar a causa Surda, como o caso dos familiares e amigos das pessoas surdas, ou dos profissionais ligados à Surdez (Gomes 2012). Ou provavelmente não, pois tratava-se de estudantes ouvintes, que se

encontravam numa fase inicial dos seus estudos sobre o tema da Surdez, ainda com pouca vivência com a comunidade Surda, suas experiências de vida e princípios identitários que definem a sua cultura. No fundo, aquela visita significara para este grupo de estudantes um momento propício para aprofundar as suas competências na LGP. O facto de estar presente um intérprete que traduzia a comunicação em LGP para a língua portuguesa, facilitava esse processo (fig.221). Nesse aspeto, compreendeu-se que, este género de iniciativas têm o potencial de aumentar o público dos museus e contribuir para a capacitação em contexto formativo. No final do evento, e seguindo o mesmo procedimento em relação aos estudos de caso anteriores, foi entregue um questionário aos participantes da visita. Dado que, o tipo de perguntas que nele constavam foi pensado para as pessoas surdas e o que se pretendia, na realidade, era a opinião destas pessoas, não se considera pertinente analisar as respostas dos estudantes ouvintes de uma forma sistemática, sob pena de fazer uma análise baseada na opinião de pessoas que não são surdas, e de sobrepor as suas respostas à da comunidade em estudo, contribuindo para a obtenção de resultados fraudulentos. No entanto, nas suas respostas, há alguns aspetos a reter, relacionados com o potencial destas visitas para o aumento de novos públicos e para o exercício de novas funções ao nível da capacitação dos seus públicos: na pergunta “como gostaria de voltar [ao museu]?” todos os estudantes ouvintes optaram pela resposta “acompanhado, numa visita de grupo programada para pessoas Surdas”, em detrimento das outras duas opções; a primeira “numa visita autónoma, sem acompanhamento de um monitor” e a segunda, “integrado numa visita de grupo destinada ao público em geral”. Numa outra questão, que procurava indagar a importância de “um guia Surdo na visita ao Museu” ou a “presença do intérprete oral da LGP”, algumas respostas indicaram o contributo que estas visitas guiadas, por uma pessoa Surda e com interpretação oral, podem desempenhar no aumento dos seus conhecimentos ao nível da LGP e do contato com os membros da comunidade Surda (doc. 37c, 38c, 39c, 40c, 41c, 42c). Às perguntas formuladas, um dos estudantes respondeu que a presença de um guia surdo “contribuiu para a minha aprendizagem em LGP” e a presença de um intérprete oral é importante porque “aprendo mais” (doc. 41c). Nesta arena, algumas práticas em museus, desenvolvidas nas línguas gestuais, têm significado, não somente um modo de apresentar a coleção na língua materna da

comunidade Surda e de ampliar a oferta cultural a este grupo, como ainda, têm contribuído para a criação de novos vocabulários sobre temas relativos aos conteúdos tratados nas coleções. Exemplo disso, já referido, foi o projeto desenvolvido pelo museu do Centro Cultural Casapiano e da Escola Jacob Rodrigues Pereira, que deu origem a uma série de recursos educativos para os alunos surdos que não existiam, sobre os reis portugueses. Outro caso, é o *Whitney Museum of American Art*, que através de uma série de vídeos, apresentados na sua página *web* em língua americana de sinais, procura contribuir para a criação de novos termos relacionados com temas da arte contemporânea. Também, nas visitas guiadas por mediadores surdos naquele museu - a que a investigadora teve a oportunidade de assistir, verificou-se a presença de um elevado número de estudantes de línguas gestuais que procuravam, com estas visitas, aumentar a sua capacidade de aprendizagem e de contato com os membros da comunidade Surda. Esta visão remete para uma outra direção relativa ao papel dos museus na criação de ambientes bilingues. O desenvolvimento destes espaços de partilha onde se desenvolvem novas relações baseadas na experiência da pessoa surda reflete o potencial dos museus para abraçarem o significado político da questão identitária e afirmação pela diferença reclamado pela comunidade Surda (fig. 222 a 224). Como Gomes lembra,

“ (...) torna-se necessário compreender que as identidades surdas não se constroem no vazio, mas em locais determinados que podem ser denominados como «locais de transição». Daí a importância de existirem ambiente bilingues. A transição da identidade ocorre no encontro com o semelhante, em que se organizam novos ambientes discursivos. É no encontro surdo / surdo, que os indivíduos se começam a narrar de uma forma diferente, a serem representados por outros discursos, a desenvolverem novas identidades surdas, fundamentadas na diferença. Esta auto produção de significados parece ser o fundamento da identidade surda: uma estratégia para o nascimento cultural ou, (...) para a invenção quotidiana da surdez” (Gomes 2012, 35).

Assim sendo, os novos discursos que, baseados numa perspetiva antropológica, atribuem à pessoa surda uma língua, identidade e cultura própria, refletem a importância de participar em atividades e de partilhar experiências entre os membros que fazem parte da comunidade Surda. Neste campo, os museus podem atuar enquanto agentes que facilitam o aumento do sentimento de pertença entre as pessoas que fazem parte deste grupo. Ao organizarem atividades que estruturam e dinamizam a ação coletiva de

peessoas surdas podem contribuir para a seu desenvolvimento identitário enquanto membros da comunidade Surda, levando-os a fortalecer a consciência de si próprios como parte integrante deste grupo (Gomes 2012). É importante notar que uma das maiores reivindicações da comunidade Surda é o reconhecimento oficial das línguas gestuais, com vista a alcançar o mesmo estatuto das línguas nacionais. Com efeito, os museus que assumam o modelo bilingue na organização de atividades destinadas às pessoas surdas, não estão somente a proporcionar o mesmo ambiente linguístico com que a pessoa surda naturalmente comunica, tal como acontece com as atividades desenvolvidas para o público ouvinte, mas também levá-la a desenvolver aptidões no campo da cultura Surda, ao mesmo tempo que se aproximam da cultura ouvinte. Assim, o papel dos museus, pode potenciar a identidade bicultural da pessoa surda, comprometendo o sujeito surdo com duas ou mais culturas, através do uso das línguas gestuais, do desenvolvimento de temas relativos à comunidade, da partilha de experiências e de objetivos relativos à luta pelos mesmos direito de cidadania. Diversos autores no campo dos estudos da cultura Surda têm considerado que o maior contributo para a união das pessoas surdas é a partilha de uma língua visuo-gestual e de experiências comuns, mais do que o facto de não ouvirem (Gomes 2012). Nesta visão, o museu que assuma o modelo bilingue está, também, a apoiar a causa Surda, ao reconhecê-la como minoria cultural, que comunica numa outra língua. Tal como Gomes considerou, o uso da língua gestual traduz-se numa posição política de cariz identitário, pois a via gestual remete para a “afirmação da diferença” e a via oral para a “escolha da mesmidade” (Gomes 2012, 6). Nesta perspectiva, não há dúvidas que os museus são espaços ideais para realçar a multiculturalidade, o respeito pela diversidade cultural e a formação de identidades. O reconhecimento da língua gestual é um convite à capacitação identitária, já que a língua é o elemento que melhor determina uma cultura, assim como transmite os seus valores. Neste sentido, os museus têm o potencial para fomentar esta corrente de transmissão cultural e de construção identitária, através deste modelo linguístico. Efetivamente, o uso das línguas gestuais refere-se a um modo de apoiar a construção identitária de cultura Surda, e de não contribuir para o seu apagamento através do uso único da oralidade. Como Gomes apontou, citando Sacks (2002), as pessoas ouvintes nunca correm o risco da ausência de uma língua, algo que

acontece frequentemente na vida das pessoas surdas. Se se considerar que a língua é o veículo privilegiado para o ser humano comunicar os seus pensamentos, então, privá-los do uso de uma língua é travar a experiência daquilo que é ser-se surdo, nomeadamente, as ligações que unem a partilha da mesma língua, como as estruturas sociais e políticas, as expressões literárias e artísticas - que constituem a cultura Surda, e a vivência comum de serem um grupo minoritário dentro de uma sociedade dominante (Gomes 2012). Ainda mais, esta posição reforça o potencial dos museus para atuar como agentes de mudança social, dentro de uma prática ativista, defendida por diversos académicos no campo da museologia (Dood *et al*, 2010, Hollins 2010, Sandell 2007). Assim, a instituição museal, ao conceber a pessoa surda, no âmbito da perspetiva antropológica, como membro de uma minoria cultural e linguística irá desencadear uma fratura com o modelo médico da deficiência e, sua consequente conotação enquanto pessoa com deficiência auditiva. Neste campo, os museus podem atuar no desenvolvimento de uma identidade surda positiva, direcionando-se para a consciencialização de temas relacionados com a surdez, inserindo-os no mundo dos ouvintes e apontando para o respeito pela língua e cultura das pessoas surdas. Seguindo esta abordagem, os museus tornam-se poderosos agentes de luta contra as condições de dominação e de opressão, a favor da transformação e da localização de mecanismo de ação, onde experiências de subjetividade são plenamente produzidas. Por outro lado, a adoção do modelo bilingue por parte dos museus contribui, em simultâneo, para o desenvolvimento generalizado desta prática, pois, como Baptista considerou,

“Para que o ambicionado bilinguismo possa ser implementado, a criança surda deverá ser posta em contacto com a língua gestual através de interlocutores surdos, ou ouvintes que sejam proficientes nessa modalidade linguística” (Baptista 2010, 198).

A necessidade de envolver a pessoa surda em ambientes bilingues torna-se fundamental para esta comunidade, pois, como já foi apontado, uma das principais problemáticas relacionadas com este grupo é uma certa tendência, apoiada pela classe médica, para integrá-las em ambientes direcionados para ouvintes, negligenciado o seu potencial para o desenvolvimento das línguas gestuais e contribuindo para a aquisição de dificuldades específicas, do domínio psico-linguístico.

No final da visita ao Museu Gulbenkian, as três pessoas surdas que participaram na

atividade responderam ao inquérito da investigadora. Duas gerações estavam representadas: uma participante estava na casa dos vinte anos, as outras duas na casa dos quarenta. No primeiro caso, a LGP era a sua língua natural / materna, nos outros a sua segunda língua - em que uma das quais revelou não dominar a LGP por ter “pouca prática”, o que demonstra os diferentes contextos linguístico a que foram sujeitas, resultado de períodos educativos específicos, e a importância da criação de ambientes bilingues, para o desenvolvimento da LGP como primeira língua. No entanto, todos consideram pertencer à comunidade Surda. Também o mediador surdo, António Júlio Cabral, considerou a LGP como sua língua materna / natural. Todas as pessoas surdas - os visitantes e o monitor - foram da opinião de que as pessoas surdas devem dominar a LGP e a língua portuguesa, o que demonstra o seu apoio pelo modelo bilingue. No que concerne ao ensino bilingue atual, o Ministério da Educação português promove o ensino bilingue dos alunos surdos, promovendo a LGP como sua primeira língua e a língua portuguesa escrita como segunda língua. A legislação portuguesa, no decreto-lei 3/2008, de 7 de janeiro de 2008, indica no artigo 4º do capítulo I, o seguinte:

1. “As escolas devem incluir nos seus projetos educativos as adequações relativas ao processo de ensino aprendizagem, de carácter organizativo, e de funcionamento, necessárias para responder adequadamente às necessidades educativas especiais de carácter permanente das crianças e jovens, com vista a assegurar a sua maior participação nas actividades de cada grupo ou turma e da comunidade escolar em geral.
2. Para garantir as adequações de carácter organizativo e do funcionamento referidas no número anterior, são criadas, por despacho ministerial: escolas de referência para a educação bilingue de alunos Surdos;” (*Diário da República*, 1ª série - Nº. 4. 2008. p.155-156).

No artigo 25º, do capítulo V do mesmo decreto-lei, relativo às “Modalidades específicas de educação” da educação bilingue de alunos surdos refere:

“constituem objetivos dos agrupamentos de escolas e escolas secundárias :

- a) Assegurar o desenvolvimento da LGP como primeira língua dos alunos surdos;
- b) Assegurar o desenvolvimento da língua portuguesa escrita como segunda língua dos alunos surdos;” (*Diário da República*, 1ª série - Nº. 4. 2008. p.161-162).

No que diz respeito à importância da presença de um monitor surdo, na apresentação daquela visita, também as suas respostas denunciaram o impacto que poderia constituir

no aumento de novos públicos no museu e ao nível da qualidade da própria visita. Na avaliação da visita, duas pessoas surdas consideraram a visita “muito boa” e uma pessoa surda, considerou-a “boa” (doc.44b, 45b e 46b). Todas responderam que o facto de a visita ter sido monitorizada por uma pessoa Surda influenciou nessa avaliação e que essa presença poderia levá-las a frequentar mais vezes o Museu Gulbenkian. Ainda mais, indicaram que a participação neste projeto lhes despertara a vontade de voltar ao museu e, que, havendo a possibilidade de regressarem, preferiam fazê-lo “numa visita de grupo programada para pessoas Surdas” (doc. 44c, 45c e 46c). Quando questionadas se consideravam os museus portugueses acessíveis às pessoas surdas dois elementos responderam negativamente (doc.45b e 46b) e o terceiro positivamente (doc.44b). Na primeira situação, ambos mencionaram que a organização de visitas guiadas por mediadores surdos poderia contrariar essa situação, como um deles considerou positiva a contratação de intérpretes de LGP para acompanhar visitantes surdos. Na segunda situação, considerou-se que os museus portugueses são acessíveis às pessoas surdas, partindo da perspectiva de que a cultura Surda se encontra fortemente vinculada ao mundo visual, logo, identifica-se rapidamente com o mundo das artes visuais. Na justificação da sua resposta explicou: “[os museus portugueses são acessíveis às pessoas surdas porque] são excelentes para visual que se entendem melhor do que pessoas ouvintes”. A reforçar essa ligação, na resposta anterior afirmou: “gosto muito de arte que é da minha paixão, também conhecer as histórias de arte!” (doc.44b). Autores como Correia têm argumentado que os ambientes enriquecidos visualmente podem ser especialmente benéficos para a aprendizagem dos alunos surdos (Correia 2006). Nesse sentido, reconhece-se, nos museus de arte, um espaço propício e enriquecedor no desenvolvimento de práticas susceptíveis para aumentar o conhecimento teórico sobre determinados temas, através do seu meio envolvente e artístico, possibilitando assim, a criação de diversos percursos de formação.

Também o mediador surdo, António Júlio Cabral, optou pela resposta negativa, e para além de considerar que a presença de guias surdos poderá contribuir para a melhoria do acesso aos museus portugueses por parte das pessoas surdas, indicou a importância das páginas *web* dos museus apresentarem conteúdos em LGP para esse efeito (doc. 47c). Nesta arena, as páginas *web* dos museus são plataformas privilegiadas para a

comunicação com as pessoas surdas, por permitirem a projeção de vídeos em língua gestual. O já referido caso do *Whitney Museum of American Art*, que, através da sua página *web*, desenvolveu uma série de vídeos (os “vlogs”) com o objetivo de promover um maior aprofundamento de conteúdos de arte contemporânea dentro da comunidade Surda¹⁹⁴, demonstra a excelência que este serviço pode assumir no contexto museal. Nas palavras de António Júlio Cabral, a presença de pessoas surdas nos museus, quer como participantes, quer como funcionários, e seu relacionamento com o desenvolvimento da comunidade Surda, sua identidade e inclusão social, terá um forte impacto no progresso das línguas gestuais: “É um grande potencial de expressividade e de desenvolvimento das línguas gestuais” (doc.47a). Neste seguimento, acrescentou, numa outra resposta, que a organização desta visita, por parte da investigadora, do Museu Gulbenkian e da APS, significava “um grande passo para a comunidade surda” (doc 47b). Neste sentido, verifica-se o potencial dos museus para contribuir no aumento da construção identitária da comunidade Surda, através de um maior aprofundamento e ampliação do conhecimento em torno da história e da arte, na sua relação com a comunidade Surda, quer através do uso das línguas gestuais, quer através da discussão de temas relacionados com a mesma. As respostas de António Júlio Cabral fundamentaram essa importância: “É necessário quebrar as barreiras de comunicação e informação”; “É necessária evolução e construção do conhecimento histórico da arte moderna e antiga. Para comunidade surda” (doc.47b). Seguindo a mesma visão, semelhantes funções podem ser empreendidas na prática museal. Por outro lado, a atitude do mediador surdo serviu para colocar em evidência uma das características que tem alimentado a causa Surda, nomeadamente a questão identitária articulada com o orgulho em se ser surdo. A sua participação foi, sobretudo, desenvolvida em torno do desejo de dar visibilidade a um novo olhar e estatuto sobre as comunidades surdas, demonstrado através do tema que propôs para o desencadear da visita - sobre a sua perspetiva antropológica, como também, pelo motivo que o levou a tomar parte nesta investigação: “[aumentar] a visibilidade e a inclusão da comunidade surda” (doc. 47c). Nesse sentido, explanou os valores que têm pautado os membros desta comunidade na luta e na defesa pelos seus direitos de cidadania, baseada numa identidade própria.

¹⁹⁴ (cf. <http://whitney.org/Education/Access/Vlogs>).

Também neste aspeto, este grupo se distinguiu dos anteriores, nas dificuldades verificadas na aceitação da deficiência/incapacidade intelectual ou da cegueira como parte da sua identidade. No final do projeto, satisfeita com o resultado final, Rosário Azevedo afirmou via email: “gostei muito da experiência e acho que devíamos repetir novamente porque há um público potencial para estas visitas. Alguns dos participantes acharam a iniciativa excelente. Estamos todos de parabéns!” (doc 48). Lamentavelmente, o vínculo entre o mediador e o museu não se concretizou. Previu-se uma nova visita com os alunos do Instituto Jacob Rodrigues Pereira. Nesse sentido, em janeiro de 2014, a APS contactou a investigadora. No dia previsto, a representante do Museu não poderia estar presente, pelo que se adiou essa intenção. Mais tarde, a investigadora voltou a contactar a APS via email, reiterando o seu interesse na realização de uma nova visita. A APS não retorquiu a resposta...

CONCLUSÕES

Em busca de um museu capacitante

Nas últimas décadas, o movimento das pessoas com deficiência/incapacitadas, juntamente com inúmeros pesquisadores das áreas da saúde e das ciências sociais identificaram o papel das barreiras físicas e sociais na criação de situações de incapacidade. Deu-se lugar à transição de uma perspectiva individual e médica da deficiência para uma perspectiva estrutural e social da incapacidade, descrita enquanto mudança de um “modelo médico” para um “modelo social”, no qual as pessoas são vistas como incapacitadas pela sociedade e não pelos seus corpos. No início do século XXI, a OMS apresenta um outro modelo, o biopsicossocial, para interpretar uma visão integral da deficiência/incapacidade, na relação complexa entre o sistema biológico, psicológico e social, para argumentar que os ambientes têm consequência no desempenho dos sujeitos (CIF 2001). Nesse sentido, à luz do pensamento atual, a experiência da deficiência/incapacidade é variável, complexa, multidimensional e dinâmica. Uma das consequências verificadas em indivíduos que experimentam condições relativas à deficiência/incapacidade, é a ocorrência de situações de desigualdade e de exclusão social. Alguns estudos têm apontado, que as pessoas com deficiência/incapacidade encontram-se entre os mais pobres do mundo, na sua interdependência com diversas formas de desigualdade social, como no acesso à saúde, à educação, ao emprego, que resultam em baixos salários e, consequentemente, em situações de dependência, de precariedade e de exclusão social (Portugal *et al.* 2010). Por conseguinte, a deficiência/incapacidade localiza-se na questão dos direitos humanos, pelas desigualdades a que está fortemente agregada. Neste contexto, a União Europeia, iniciou um caminho para uma nova organização social inclusiva, implementado diversas políticas ligadas à deficiência/incapacidade para o desenvolvimento da sociedade contemporânea. Portugal, enquanto Estado-membro da Comunidade Europeia, foi alvo de diversas ações e alterações legislativas, com vista ao desenvolvimento de uma Europa “sem barreiras”. Uma das noções implícitas para a criação de uma sociedade inclusiva foi a necessidade de promover a participação das pessoas com deficiência/incapacitadas nos diversos domínios da vida, envolvendo as organizações e agentes locais na responsabilidade para a implementação de práticas que

conduzirão as pessoas com deficiência/incapacitadas a situações de igualdade. Simultaneamente, uma outra noção, imprescindível à inclusão social, foi a necessária mudança de atitudes da sociedade em geral, perante as pessoas com deficiência/incapacitadas (como constou na “Declaração de Madrid”). Nesse sentido, reconheceu-se que a lei não seria suficiente para a implementação de uma sociedade verdadeiramente inclusiva, sendo essencial um forte compromisso de toda a sociedade, em que as ações sensibilizadores iam tomando parte nesse processo. As organizações passaram a desempenhar responsabilidades na construção de uma sociedade inclusiva, considerando-se a inexistência de práticas intermédias: criam capacidades ou incapacidades conforme as políticas institucionais assumidas. Ainda mais, uma atitude omissa seria responsável pela criação de outras incapacidades, pois, ao não se ter em conta os direitos das pessoas com deficiência/incapacitadas, acabar-se-ia por gerar outro género de obstáculo, relacionado com a exclusão e o isolamento. Nesse sentido, o lugar ocupado pelas pessoas com deficiência/incapacitadas é alterado, para passar de um modo passivo para um modo ativo na construção desse projeto. Na verdade, esse era um desejo há muito reivindicado por parte das pessoas com deficiência/incapacitadas, na procura por fazer ouvir as suas vozes, na tomada de decisões ao nível social e político em assuntos que lhes diziam respeito. Porém, essa não seria a única direção pretendida, a de prestar informações ou de sancionar medidas, defendendo a vinculação de mecanismos que permitissem às pessoas com deficiência/incapacitadas ter uma presença mais participativa na prática das organizações, através da sua colaboração na planificação, implementação, verificação e avaliação nas medidas adotadas. Também nos estudos académicos surgiu, essencialmente durante os anos 1990, um novo campo científico de investigação, que procura analisar e teorizar os fatores sociais, políticos, económicos e culturais que determinam a deficiência/incapacidade. Em certa parte, estes estudos, serviram para constatar o modo como historicamente as pessoas com deficiência/incapacidade têm sido excluídas do processo de pesquisa, sendo apenas encaradas como objeto de estudo por parte de investigadores sem deficiência/incapacidade. No fundo, os interesses das pesquisas encontravam-se, essencialmente, ligados às prioridades e agendas desses investigadores que as dirigiam e interpretavam. Consequentemente, o seu principal foco não seria melhorar a experiência de vida das

peessoas com deficiência/incapacidade, nem tão pouco contestar a sua exclusão social. Foi, então, que se deu lugar ao desenvolvimento de um novo modelo de pesquisa - a “pesquisa emancipadora da incapacidade”, assente na remoção das barreiras que impediam as pessoas com deficiência/incapacitadas de participar no seu processo, da mesma forma que o modelo social da deficiência procurou localizar as barreiras que bloqueavam a participação social das pessoas com deficiência/incapacidade. Como princípios fundamentais, o empoderamento e a reciprocidade surgem enquanto conceitos chave: as pessoas com deficiência/incapacitadas são empoderadas ao serem envolvidas diretamente na pesquisa e recebem benefícios recíprocos no modo como a sua participação é estabelecida (Hollins 2010). Nas teorias sociais da deficiência/incapacidade, há um crescente consenso da existência de modelo-tipo no modo como a opinião pública aborda a temática de deficiência/incapacidade, produzida pelo sujeito “não sofredor” e assente numa visão pouco esclarecida dessa mesma realidade: o modelo da tragédia-pessoal, da caridade, do herói e da cura (Barnes *et al.* 2010, Sena Martins 2006). Neste pensamento, a ideia da deficiência/incapacidade encontra-se inevitavelmente associada ao modelo médico, assumida enquanto falha individual, que concorre para uma situação de “anormalidade”. Esse factor tem sido considerado a razão pela qual as pessoas com deficiência/incapacitadas terem sido alvo de desigualdades sociais ao longo da história. Ademais, autores como Sena Martins interpretaram a experiência da deficiência/incapacidade, neste caso - a visual, no modo como tem influído no conjunto dos valores coletivos e, em especial, na forma como os indivíduos com deficiência/incapacitados abordam a sua situação de diferença perante os demais. Essa abordagem acontece, em certa parte, na lógica da não aceitação da sua situação de deficiência/incapacidade fruto da herança cultural subordinada à perspectiva do modelo da “tragédia pessoal”, o que, consequentemente, se traduz no fraco poder identitário e no orgulho na deficiência, por parte deste grupo (Sena Martins 2006). Também Barnes *et al.*, têm considerado que a representação cultural da deficiência/incapacidade tem sido predominantemente enquadrada ao nível das interações entre as pessoas com e sem incapacidades no campo da expressão artística, literária e cinematográfica, produzindo efeitos que desenham uma visão difusa, baseada em estereótipos negativos, com ênfase na deficiência. O modo como essas representações

têm sido construídas culturalmente irá influenciar o modo como as questões relativas a outros sectores, como na educação, nas políticas de emprego e na saúde, são determinadas (Barnes *et al.* 2010).

Ao mesmo tempo, no mundo dos museus várias mudanças ocorreram, suscitadas pelo crescimento do movimento da “nova museologia”, a partir dos anos 70 do século XX, e de uma nova conceitualização do significado dos museus, na sociedade atual, na procura por romper com os valores assentes na sociedade do século XIX. A ideia de democratização dos públicos, e de uma perspetiva alargada das suas funções ao nível social, deu lugar à transformação tradicional da ideia de museu. O público passou a representar a razão de existir dos museus. Como tal, um aspeto fundamental, ocorrido durante essa mudança, foi a alteração das relações entre as coleções e os seus públicos. Melhorar a experiência de vida das pessoas e o desenvolvimento comunitário tornou-se um propósito fulcral. A participação dos públicos torna-se fundamental para a qualidade dos museus (Victor *et al.* 2010). Os públicos com deficiência/incapacitados são localizados, na arena do público não regular, embora com o potencial para o aumento de novos visitantes. À luz do pensamento museológico contemporâneo, a ideia de museu pós-moderno - do século XXI, é a do museu enquanto verdadeiro serviço público. Em associação a este pensamento, uma das correntes que surge é a ideia da responsabilidade social do museu, para atuar enquanto agente de mudança social. Nesse propósito, o museu tem o potencial para combater a discriminação e a exclusão social através da sua capacidade para influenciar o pensamento dos seus públicos, por via das coleções e dos assuntos que desenvolve. Ademais, é reconhecido o papel dos museus para atuar em áreas não disponíveis em outros planos da vida em sociedade, como no empoderamento dos grupos socialmente excluídos, no combate ao isolamento e no aumento da sua auto-estima, e na sua capacidade de construção identitária. Vários estudos são desenvolvidos, alguns apoiados pelos governos - como o caso britânico, com o objetivo de avaliar o impacto dos museus na transformação social. Igualmente, o campo dos estudos dos museus e a arena dos estudos sobre a deficiência/incapacidade passam a caminhar lado a lado. Reflete-se acerca do papel dos museus para desenvolverem formas alternativas de pensar sobre a deficiência/incapacidade, considerando-se que, dentro de uma prática ativista, são espaços propícios para desenvolver novas formas de pensar sobre

determinados assuntos e, conseqüentemente, contribuir para a transformação social (Sandell *et. al* 2010). O modelo social da deficiência é agregado aos estudos dos museus. Nessa dinâmica, ao se considerar que são os fatores ambientais e a sociedade que incapacitam, os museus tornam-se espaços de debate para refletir sobre o seu papel na capacitação *versus* incapacitação. A adoção deste modelo vai gerar, em termos práticos, o surgimento de vários níveis de acessos, geralmente sistematizados em três formas de acesso: o físico, o informativo e o atitudinal. Por influência deste modelo, a abordagem aos diferentes níveis de acesso é, igualmente, interpretada à luz da complexidade e das necessidades específicas de cada gênero de deficiência/incapacidade. A importância das atitudes, por parte dos profissionais que dirigem, programam e apresentam os museus, passa a ter importância capital, no modo como a inclusão dos públicos com deficiência/incapacitados se processa, no seguimento do modelo social da deficiência que responsabiliza o envolvimento da sociedade e das instituições públicas na construção de um caminho para a inclusão. Os museus dos Estados Unidos da América e da Inglaterra tornam-se exemplares na criação de medidas de acesso, ao abrangerem os três níveis explanados. Uma característica comum, a estes dois países, foi o envolvimento governamental para o desenvolvimento de uma política anti-discriminatória no sector cultural. Os documentos *Americans with Disabilities Act* (1990) e o *Disability Discrimination Act* (1995) foram dois instrumentos legais que estabeleceram um conjunto de princípios e de obrigações para o acesso igualitário. Simultaneamente, foram a alavanca que levou os museus a cumprirem os seus fundamentos e, em alguns casos, o motor para a elaboração de documentos reguladores para a prática anti-discriminatória dentro da instituição. Num exemplo disso, a *Tate*, o *The British Museum* e o *The Victoria & Albert Museum* anunciaram as suas políticas institucionais para favorecer a igualdade de acessos para os públicos com deficiência/incapacitados, através da criação de “esquemas de igualdade na deficiência/incapacidade”. A presença dos públicos com deficiência/incapacidade torna-se regular através de meios, de estratégias e de recursos, semelhantes aos que são usados para o público em geral, como, por exemplo, as visitas guiadas às exposições permanentes e temporárias, a edição de publicações para este público-alvo, estratégias de *marketing* assente nas plataformas em rede ou no uso de novas tecnologias. Neste paradigma,

importa mencionar a criação dos “programas de acesso e comunidades”, que, embora estejam agregados aos serviços educativos, têm autonomia financeira, recursos materiais próprios e um grupo de funcionários independentes.

Também no plano das diferentes tipologias de acesso, a questão da deficiência/incapacidade é agregada à necessidade de outras formas de acesso, frequentemente olvidadas. Hollins (2010) argumenta a necessidade das pessoas com deficiência/incapacitadas terem acesso às decisões de poder, dentro do mais alto nível da hierarquia da instituição museal, no âmbito da prática da pesquisa emancipadora. Esta autora constatou que a falta de acesso a esse patamar, tem levado a que a prática dos museus dentro da inclusão social se expresse no âmbito de iniciativas fragmentadas e pouco desenvolvidas. Ao mesmo tempo, argumenta que o acesso das pessoas com deficiência/incapacitadas às decisões de poder, poderá levar à mudança radical no seu relacionamento com os museus, nomeadamente a conquista de novos conhecimentos, novas competências e de novas experiências. Contrariamente às práticas habituais dos museus, que somente se relacionam com as pessoas com deficiência/incapacitadas, a título consultivo, nos aspetos que se relacionam com o acesso físico, a curto prazo, essa prática de acesso implica que as pessoas com deficiência/incapacitadas sejam diretamente incluídas na tomadas de decisões, de uma forma contínua e assente em valores de diálogo e da reciprocidade entre ambas as partes. Por outro lado, Almeida *et al.* argumentam quanto à necessidade de garantir um acesso a uma verdadeira experiência estética. De acordo com os autores, esta forma de acesso é a ideia-chave que justifica a aquisição de experiências valiosas numa visita a um museu de arte. Os museus de arte são locais propícios para o desenvolvimento de experiências estéticas, e, por isso, é a mais valia a ser alcançada, primordialmente, numa visita a este género de museus, mais do que o acesso físico ou informativo (Almeida *et al.* 2010).

Num outro plano de análise, encontra-se o caso português. Duas problemáticas se conjugam, na abordagem à inclusão de públicos com deficiência/incapacitados em museus: o conceito da deficiência/incapacidade e o conceito do museu na perspetiva nacional. Na primeira arena e, passados cerca de trinta anos desde que se falou pela primeira vez do modelo social da deficiência, é notória a fraca consciencialização da sociedade portuguesa para o peso social e do seu impacto no relacionamento para com a

deficiência/incapacidade. Muito timidamente se aborda o tema da inclusão - sem que na maioria das vezes se associe o termo ao modelo social da deficiência, por via das leis que vão sendo difundidas pela União Europeia aos seus Estados-membros baseadas no padrão biopsicossocial da deficiência/incapacidade. As ações sensibilizadoras ocorrem de uma forma pouco organizada, e fracamente apoiada pelas políticas governamentais, no seu objetivo para contribuir para uma visão renovada sobre o tema da deficiência/incapacidade na opinião pública nacional. A comprovar isso foi o modo como se desencadeou o “Ano Europeu das Pessoas Deficientes” (2003), acusado de desenhar uma situação antagónica aos princípios implícitos no modelo social da deficiência - que, na verdade, eram o motivo para aquela ação. Igualmente o I PAIPDI (2006/2009), com iniciativas temporárias e de pouco impacto no objetivo de interligar as artes e a cultura ao tema da deficiência/incapacidade. Nesta ação, os museus nacionais não tomaram parte no desenvolvimento de alguma iniciativa, nem tão pouco foram envolvidos. E ainda, o modo como os estudos estatísticos nacionais têm vindo sistematicamente a negligenciar a análise das pessoas com deficiência/incapacitadas, agravando o desconhecimento e a “invisibilidade” deste grupo na sociedade portuguesa. O fraco poder do movimento social das pessoas com deficiência/incapacitadas e a escassez de estudos académicos na área têm contribuído para essa situação. Por isso mesmo, reconhece-se que o modelo biomédico e o da “tragédia pessoal” (Barnes e Mercer 2010, Sena Martins 2006), é a visão que mais predomina na consciência nacional sobre o tema da deficiência/incapacidade, sustentada pela invisibilidade cultural que as pessoas com deficiência/incapacitadas têm tido no panorama português. Lúcio (2013) defende o dever da sociedade para a criação de espaços de participação, no combate à exclusão social. Também reconhece um grande desfasamento entre o discurso e a prática.

No campo dos museus nacionais, reconhece-se o envolvimento dos profissionais dos museus no debate sobre as questões da inclusão de públicos com deficiência/incapacitados. Normalmente, e de acordo com o contato da investigadora com esses profissionais, esse debate surge a uma só voz, por parte dos serviços educativos e raramente são envolvidos os profissionais que dirigem os museus e os representantes das pessoas com deficiência/incapacitadas. A fraca presença de diretores dos museus nos fóruns de debate sobre esta questão é uma barreira para a implementação de uma

política institucional comprometida com o combate à exclusão social nestas instituições, pois, muito provavelmente não se encontram consciencializados para esta problemática. Clara Mineiro, profissional do organismo que tutela os museus nacionais - a DGPC, reconhece o problema das mentalidades para a implementação de serviços de acesso para públicos com deficiência/incapacitados. Por outro lado, a falta de exemplos nacionais tem levado ao franco reconhecimento da necessidade de implementação de medidas que apoiem o combate às desigualdades sociais (Mineiro 2014). Uma delas é, na verdade, a ideia de que a inclusão social não se resume a um serviço adicional oferecido pelo museu, incorporando-a na política institucional que rege a sua ação. Por isso mesmo, em alguns casos, têm sido criados instrumentos de acesso para públicos com deficiência/incapacitados, quando, na realidade, a fraca participação desses públicos em museus é sintomática da existência de um desfasamento entre os serviços que oferecem e as políticas que defendem. Casos como o Museu Nacional do Azulejo, do Museu Gulbenkian, a Casa Museu Anastácio Gonçalves e o Museu da Comunidade Concelhia da Batalha, que investiram em recursos materiais acessíveis, embora continuem a resistir à participação regular dos públicos com deficiência/incapacitados, como por exemplo, através de iniciativas permanentes que viabilizassem essa prática. Nenhum destes museus tem atividades programadas em permanência para pessoas com deficiência/incapacitadas às exposições permanentes ou temporárias. Por exemplo, a oferta de atividades mediadas para este público só acontece por solicitação dos interessados, e não pela oferta disponível por parte do museu, como seria de esperar. Nestes casos, como em outros museus nacionais, não foram criados programas de acesso aos públicos com deficiência/incapacitados, com recursos humanos e materiais independentes, com gestão autónoma, norteados por um serviço com o único propósito direcionado para os públicos com deficiência/incapacitados ou minorias em risco de exclusão social, como ocorre nas práticas internacionais. Nem tão pouco produziram “esquemas de igualdade na deficiência/incapacidade”. Nesta situação, a avaliação regular dos serviços para este público e o investimento em novos recursos torna-se fragmentária. As políticas institucionais voltadas para o combate à exclusão social e à participação dos grupos minoritários revela-se frágil e dependente da sensibilidade do corpo dirigente, que centraliza a criação de novos serviços e recursos. Raramente é

assumida numa perspetiva global. A provar essa tendência é o modo como os museus mencionados desenvolveram serviços apenas para uma fação dos públicos com deficiência/incapacitados, neste caso, os públicos com deficiência/incapacidade visual. Também, em alguns casos, o facto de serem poucos os museus com serviços direccionados para os públicos com deficiência/incapacitados torna evidente um certo modelo assistencialista no modo como são distribuídos os recursos, dentro da própria instituição - em que os recursos só são disponibilizados quando há verbas dispensáveis de outros serviços e de fora da instituição - sendo vistos como uma espécie de “benfeitores” pelos restantes membros da comunidade museal. Assim, os serviços de acesso, para os públicos com deficiência/incapacitados raramente são vistos como uma questão de direitos, mas sobretudo, como um privilégio. Na generalidade, a questão dos acessos referencia-se pela aceção de que implicam recursos financeiros dispendiosos, desajustados ao número de visitantes que possam usufruir dos seus serviços e, consequentemente, ao retorno financeiro ou ao número de visitantes esperados. O público com deficiência/incapacitado raramente é interpretado enquanto público potencial que pode levar ao aumento de novos públicos. E, na verdade, esta ideia está desajustada com os princípios propostos pelo movimento da “nova museologia”, que considera a qualidade das experiência que os museus podem proporcionar, com vista à participação dos seus públicos, em detrimento da quantidade dos públicos que os visitam. Por outro lado, como se pode explicar que museus do setor público, cujos recursos financeiros provêm do dinheiro dos contribuintes, possam olvidar um segmento da população e o cumprimento dos seus direitos? Claramente que a ideia dos museus ao serviço dos seus públicos está fracamente enraizada, quer por parte dos governantes, da comunidade museal, ou da sociedade em geral. Os museus portugueses não são vistos como espaços de participação, o que se demonstra pelo fraco hábito de a população visitar museus. Assim sendo, a problemática da inclusão social, em Portugal, associa-se à problemática da questão museal, que no panorama nacional, se revê em determinadas resistências, bastante afastadas com a ideia do museu assente nos princípios da “nova museologia” - da importância dos públicos, da construção identitária das comunidades e na criação de experiências de vida significativas - não disponíveis em outras áreas do relacionamento humano. De acordo com Vergo, a

qualidade da experiência de uma visita ao museu não é avaliada pelo seu público na análise do dinheiro despendido nessa visita, mas, sobretudo, através do “precioso tempo livre sacrificado” (Vergo 1989). No caso português, a inclusão social em museus não é vista como benéfica para a instituição museal, nem para a sociedade em geral. O desafio que se impõe é, na verdade, a articulação das políticas museais e dos seus objetivos com a ideia da responsabilidade social. Só, assim, os públicos com deficiência/incapacitados irão sentir que valeu a pena ter ido ao museu. Por outro lado, outra questão necessária a fortalecer no horizonte nacional, é a dimensão social que uma visita ao museu transporta. Alguns estudos subordinados aos públicos dos museus têm revelado que entre 75 a 90% dos visitantes se fazem acompanhar por amigos e que apenas 5 a 25% dos visitantes vão sozinhos. Igualmente, reconheceram a inexistência da dicotomia entre a dimensão social e a experiência estética. Ainda que haja um forte interesse em explorar o museu, a experiência da partilha da visita, juntamente com um grupo de companheiros, encontra-se sempre relacionada (Vergo 1989).

Também na prática museal, a criação de programas voltados para a inclusão social remete para o estabelecimento de parcerias com instituições externas aos museus, que possam contribuir em termos de recursos materiais e com pessoal especialista em determinadas áreas, que com objetivos partilhados possam levar ao desenvolvimento de projetos comuns. Na verdade, a constituição de parcerias não é algo comum à prática dos museus portugueses, o que revela a fraca experiência de trabalho no envolvimento com outras organizações, não necessariamente familiarizadas com o trabalho dos museus. Um estudo desenvolvido no Reino Unido apontou para a importância do compromisso entre agentes externos aos museus, considerando que um melhor conhecimento das necessidades, objetivos e resultados, possa ser alcançado através da negociação entre os museus e as comunidades, na permanência de cada projeto (GLLAM 2001). Nessa tarefa, os museus devem estar abertos ao desenvolvimento de formas alternativas de trabalhar, moldadas e determinadas de acordo com as características de cada projeto e das expectativas de cada comunidade. Nesse sentido, considerou a necessidade de uma abordagem orientada para a prática da inclusão social, em que a consulta regular das comunidades pode ajudar o museu a identificar as suas necessidades, a estabelecer objetivos comuns num clima de confiança. Também refere a

necessidade da avaliação continua dos projetos implementados. Apesar disso, reconhece que a construção de parcerias e o desenvolvimento de projetos nem sempre é um processo fácil, implicando tempo disponível e a flexibilidade para ouvir as vozes das comunidades. Essa prática pode-se traduzir em novos modos de trabalhar, para lá das paredes dos museus, nomeadamente visitar as pessoas nos seus locais de origem ou de estabelecer contatos pessoais, de modo a demonstrar um forte compromisso por parte da instituição museal. É nesta medida que a inclusão social não se refere a mais um “serviço” oferecido pelo museu; está relacionada, sobretudo, com a transformação nas relações entre os museus e a comunidade, na constituição de novas formas de trabalhar e numa nova perspetiva, assente nos valores da reciprocidade e no modo de considerar as comunidades e as pessoas com deficiência/incapacitadas, ou seja, tanto podem ser empoderadas como também podem contribuir para o empoderamento dos museus (GLLAM 2001). A complexidade do estabelecimento de parcerias com as instituições externas ao museu foi algo notado no processo de realização dos estudos de caso, no âmbito da presente investigação. Com exceção da primeira instituição, a CERCICA, em que foi evidente uma certa prática no exercício de parcerias com instituições ligada ao sector cultural, no caso da FRMS e da APS nem sempre se obtiveram respostas céleres e adequadas ao desencadeamento do processo. Em algumas situações, a insistência e a disponibilidade da investigadora foram respondidas por um certo clima de benevolência por parte destas instituições na altura de organizar o processo prévio à realização das visitas. No caso da FRMS, o desejo em colaborar no projeto foi mais evidente, depois da realização da visita, quando terá percebido os benefícios e o contentamento que provocara no grupo de participantes com deficiência/incapacidade visual. Já no caso da APS, talvez não tenha considerado que daquela experiência pudessem advir vantagens para a comunidade Surda - algo que contraria o pensamento do mediador Surdo que participou na conceção da visita para o público surdo. Naturalmente que estas experiências remetem para a importância de um trabalho contínuo entre outras instituições, para que, com isso possam ser avaliados os resultados menos positivos e se possam desenhar novas estratégias com base no conhecimento das experiências anteriores. Obviamente que esta questão poderá representar um impasse no desenvolvimento de projetos em torno da inclusão social. É, por isso, fundamental, que

a política institucional do museu em torno da inclusão, se encontre fortemente sedimentada. Para mais, o contato regular com os membros de uma comunidade vai contribuir para essa consolidação, ao denunciar diversos pontos de vista que encaram a importância das relações entre os diferentes agentes sociais.

Ainda no que se refere ao planejamento das visitas para os grupo de pessoas com deficiência/incapacidade intelectual e visual, no formato de estudos de caso, desenvolvidos no âmbito da presente investigação, torna-se essencial relacioná-los com a “metodologia triangular”, defendida por alguns teóricos no campo da educação artística. Por exemplo, nos anos noventa, no Brasil, Ana Mae Barbosa tomou como ponto de partida a metodologia triangular para a leitura da obra de arte. Segundo a autora, a proposta triangular propõe a seguinte relação: “conhecer a arte” pela história da arte, possibilita a compreensão de que a arte se dá num determinado contexto, tempo e espaço onde se inserem as obras de arte; “apreciar arte” pela análise da obra de arte, que desenvolve a capacidade de ver e descobrir as qualidades da obra. A partir desta apreciação é que se educa o sentido estético com vista ao julgamento objetivo da qualidade das imagens; “fazer arte” pela expressão artística desenvolve-se a capacidade de criar imagens expressivas, através do recurso da linguagem, técnicas existentes ou da criação de outras formas de exercitar a expressão criadora¹⁹⁵. Em análise a estas reflexões teórico-práticas, desenvolvidas pela autora, em torno do ensino das artes visuais, consideram-se que visam, a democratização desta forma de ensino e a construção de conhecimento - em oposição às práticas tecnicistas que premeiam o ensino da arte tradicional. Na sua aceção, a experiência do “fazer”, mais do que a experiência do contato, pode ter um papel iminentemente transformador. Este pensamento considera que a produção material pode facilitar a relação com a arte e quebrar barreiras ou outras dificuldades que eventualmente possam existir. Na verdade, a autora refere-se negativamente ao modo como se processa o ensino das artes visuais no campo das instituições ligadas ao setor:

“Em minha experiência tenho visto as artes visuais sendo ensinadas principalmente como desenho geométrico (...) ou a arte nas escolas sendo utilizada na comemoração de festas, na produção de presentes estereotipados (...) e, na melhor das hipóteses, apenas como livre expressão. A falta de preparação de pessoal para ensinar artes é um problema crucial, nos

¹⁹⁵ Sobre esta pesquisa consultar Leão 2003.

levando a confundir improvisação com criatividade. A anemia teórica domina a arte-educação que está fracassando na sua missão de favorecer o conhecimento nas e sobre as artes visuais, organizado de forma a relacionar produção artística com apreciação estética e informação histórica. (...) O conhecimento das artes tem lugar na interseção da experimentação, decodificação e informação. Nas artes visuais, estar apto a produzir um imagem e ser capaz de ler uma imagem são duas habilidades interrelacionadas.” (Barbosa s/d, 3)

Naturalmente que a mesma situação se verifica quando nos referimos a uma parte das atividades desenvolvidas nas oficinas dos museus destinadas aos públicos com deficiência/incapacitados, fracassadas na decodificação de significados históricos e informativos, em favor de atividades tão somente destinadas à livre expressão, na criação de oficinas em museus para os públicos com deficiência/incapacidade intelectual ou no reconhecimento de determinadas peças no que se refere aos públicos com deficiência/incapacidade visual, em detrimento do desenvolvimento de um verdadeiro sentido estético em torno da obra de arte. Como a autora considera, a metodologia triangular assume uma abordagem social - fundamental ao trabalho da inclusão social em museus:

“Uma das funções da arte-educação é fazer a mediação entre a arte e o público. Museus e centros culturais deveriam ser os líderes na preparação do público para o entendimento do trabalho artístico. Entretanto, poucos museus e centros culturais fazem esforço para facilitar a apreciação da obra de arte. (...) é importante enfatizar que os museus e centros culturais são uma contribuição insubstituível para amenizar a idéia de inacessibilidade do trabalho artístico e o sentimento de ignorância do visitante. Aqueles que não tem educação escolar têm medo de entrar no museu (...). Os museus são lugares para a educação concreta sobre a herança cultural que deveria pertencer a todos, não somente a uma classe econômica e social privilegiada” (Barbosa s/d, 4).

Com efeito, esta foi a metodologia aplicada para a conceção das visitas destes estudos de caso, tanto para os públicos com deficiência/incapacidade intelectual como para os públicos com deficiência/incapacidade visual: “conhecer a arte” foi proporcionada pelo desenvolvimento de conceitos de história da arte, que procuram enquadrar as obras abordadas num determinado contexto; a “apreciação da obra de arte” foi possível através de uma descrição visual das obras e o debate sobre as referências presentes; o “fazer artístico” através da realização de uma atividade na oficina do CAMJAP, com recurso a materiais diversos e às técnicas semelhantes utilizadas pelos artistas na conceção das obras analisadas. Neste aspeto, as atividades proporcionadas procuraram

demarcar-se de uma perspectiva terapêutica, muitas vezes associadas aos objetivos de trabalho através da arte com pessoas com deficiência/incapacitadas. É certo que existem correlações entre a educação artística e a arte-terapia e, provavelmente, essa é a razão pela qual, as suas fronteiras nem sempre são bem definidas. Segundo Díaz (2006, 69), existem aspetos comuns nas duas abordagens: o recurso à criatividade, a utilização dos diversos sentidos, da imagem e funções do corpo, o trabalhar para a construção da identidade e da auto-estima, conhecer e respeitar o meio envolvente, entre outros. Mas, na verdade, a abordagem terapêutica pressupõe uma intervenção do foro psíquico-analítico, baseada em processos curativos de quem os realiza. Assim, estes estudos de caso, ao procurarem contrariar o pensamento sobre a deficiência/incapacidade, culturalmente associado à ideia da cura, tiveram como objetivo explorar a expressão artística na sua função social e pública e na sua fundamentação estética. Na prática museal, são comumente utilizadas metodologias que relacionam as visitas mediadas aos museus e as oficinas de expressão criativa no trabalho com os públicos com deficiência/incapacitados. Como explanado, foram visitados alguns museus em Nova Iorque, Estados Unidos da América, e em Londres, Inglaterra, que desenvolvem atividades nesse âmbito. No contexto português, o trabalho regular com públicos com deficiência/incapacidade intelectual do CAMJAP é um caso singular. Já no que se refere aos públicos com deficiência/incapacidade visual, desconhecem-se oficinas de criação artística desenvolvidas em ambiente museal. Na conceção dos estudos de caso da presente investigação, cujos contributos de outras experiências foram fundamentais, reconhece-se o forte compromisso na abordagem de conteúdos relativos ao contexto histórico-artístico em que cada obra se inseria, através da informação oral da investigadora/mediadora e da atividade criativa proporcionada na oficina do museu, por sua vez, estreitamente ligada ao conhecimento das técnicas utilizadas pelos autores no seu processo artístico. Nesta perspectiva, estes estudos de caso enquadraram-se na vertente educativa da arte, centrada no contexto sócio-cultural, no processamento da informação e na problematização, mais do que a livre expressão plástica enquanto linguagem de comunicação alternativa. Apesar disso, reconheceu-se o potencial das oficinas de criação plástica como forma de comunicação para as pessoas com dificuldades de expressão verbal, como ocorre nas pessoas com deficiência/

incapacidade intelectual. Neste caso, e igualmente no caso dos participantes com deficiência/incapacidade visual, permitiram demonstrar o seu nível de envolvimento e de problematização com as obras apresentadas na visita à exposição do museu. Nos três estudos de caso, foram evidenciadas três afirmações proferidas por três sujeitos intervenientes, que refletem a perspetiva identitária atual dos diferentes grupos abordados. Nas palavras de Helena, uma das participantes com deficiência/incapacidade intelectual, a afirmação “Estou a adorar a minha vida!” demarca-se da perspetiva ocidental construída em torno da ideia da deficiência/incapacidade, culturalmente assente na lógica da infelicidade, da tragédia e do infortúnio (Barnes *et al.* 2010), para sublinhar que nas vivências das pessoas com deficiência/incapacitadas estão bem patentes experiências francamente opostas. Nas palavras de Sílvia, uma das participantes com deficiência/incapacidade visual, a afirmação “[Esta ida ao museu] fez-me lembrar quando ainda via”, remete para o sentimento nostálgico associado à ideia de perda, enquanto consequência da sua situação de cegueira e ao mesmo tempo, confere um novo sentido à deficiência/incapacidade, engajada numa menor propensão a situações de vida privadas. A interrogação do professor surdo da APS, aos alunos de um curso de sensibilização para LGP: “acham que eu sou deficiente?”, reflete uma posição de defesa pela elevação da pessoa surda a um novo estatuto identitário, no seu reconhecimento enquanto membro integrante de uma comunidade cultural e linguística minoritária. Os estudos de casos com diferentes grupos de participantes permitiram compreender o papel dos museus na capacidade de construção identitária, na consciência da incapacidade ou enquanto membro de uma comunidade minoritária divergente em relação à maioria, na forma como se apreende e se relaciona com o ambiente ao seu redor, criando espaço de participação e de encontro entre esses membros. Por outro lado, a sua capacidade para influir num auto-conceito positivo daqueles que participam na vivência museal, quer através do recurso à arte, quer através da experiência social propriamente dita, tem influência nesse processo de desenvolvimento identitário. Nesta arena, há um longo caminho a percorrer por parte dos museus que assumam um propósito “ativista”, no que concerne à abordagem de temas da contemporaneidade e à mudança do pensamento sobre os mesmos. Quanto ao tema da inclusão social, os participantes nestes estudos de caso revelaram um grande

distanciamento, em parte fruto do insucesso que as políticas públicas têm demonstrado na aplicação real dos princípios defendidos pelo modelo social da inclusão e na fraca capacidade de mobilização das associações representantes destes grupos de pessoas, na defesa e na consagração dos seus direitos. Outras situações de desigualdade social podem ter responsabilidade nesta situação. No caso do grupo de pessoas surdas, esse distanciamento pode estar relacionado por não encontrarem resposta no modelo social, ao refletir uma visão estritamente relacionada com uma situação de incapacidade, não reconhecida pelos membros desta comunidade. Com efeito, a representação de pessoas com deficiência/incapacitadas ou da comunidade Surda, quer por meio da sua participação em visitas, quer enquanto funcionários dos museus, contribui para a alteração do pensamento acerca da deficiência/incapacidade ou de determinadas comunidades, pois aumentará os momentos da partilha entre os membros destas comunidades e da sociedade em geral. Também influirá no aumento de sentimento de pertença nos visitantes quando verificam a presença dos seus pares enquanto representantes dos museus (Sandell *et al.* 2010). A participação com os membros da comunidade Surda revelou o quão diversa e multi-dimensional é a questão dos públicos minoritários. A singularidade e complexidade de cada grupo demonstra a incongruência na criação de rótulos sob a chancela da deficiência/incapacidade. Igualmente, foi demonstrada a importância do papel do mediador na prática da inclusão social em museus. Neste aspeto, a sua função pode atuar sob dois eixos: essencialmente apoia o desenvolvimento de uma experiência estética em torno da obra de arte, dificilmente alcançável somente através do recurso aos instrumentos de acesso; revela-se também fundamental, para o debate e a consciencialização de temas da atualidade relacionados com a inclusão social, através da perspetiva que transmite e das relações que elabora com as obras em análise. No que se refere aos museus de arte, a experiência estética torna-se fulcral e a razão principal para a realização da visita. Na verdade, a experiência estética é o maior dos desafios, no que se refere a criação de acessos, comparativamente com o acesso físico e informativo.

Na abordagem à problemática dos acessos, paira sobre a comunidade museal portuguesa, uma certa atmosfera de incredulidade ou de utopia, quando se debate sobre a possibilidade de um museu poder ser totalmente acessível. Esta abordagem decorre,

essencialmente, quando há uma espécie de obsessão pela criação de instrumentos de acesso, pela adaptação do espaço físico, como forma de garantir o acesso independente e autónomo dos públicos com deficiência/incapacitados. Talvez esse posicionamento se relacione com uma única preocupação: a do cumprimento das leis nacionais e dos assuntos da agenda social de influência europeia. Num possível plano imaginário, talvez até se vislumbre um visitante cego a entrar num museu de arte sozinho, fazer a leitura das obras e a percorrer os vários espaços e serviços que oferece e sair no final da visita, sem demonstrar qualquer género de constrangimento ou de dificuldade. Mas a utopia de uma tal situação é sempre dinâmica e relativa, nunca será um motivo encerrado em si mesmo. A credulidade desvanece-se quando contrariada por situações reais. No que concerne aos museus, a sua compreensão enquanto espaço de potenciação da experiência estética e social nos seus visitantes torna sempre possível a transposição de limites. A questão dos acessos e da inclusão social em museus terá sempre que ser interpretada na esfera da dinamização social. O modelo social da deficiência foi um instrumento concetual para o avanço dos direitos das pessoas com deficiência/incapacitadas. Porém, se reivindicou os direitos humanos das pessoas com deficiência/incapacitadas, numa proposta contestatária ao discurso e às práticas da modernidade perfeitamente enraizadas na hegemonia da deficiência, defendeu a participação social e a responsabilidade das instituições no exercício de práticas que desembocam numa nova direção, contrária à discriminação e à desigualdade social. Nesse sentido, e como expressa a linha de pensamento ao longo da presente tese, os museus - enquanto autoridade pública, são chamados à condução de uma sociedade inclusiva. Consequentemente, tanto agem por ação ou por omissão na promoção e perpetuação de situações de exclusão social. Nestes termos, considera-se que não há espaço para uma situação intermédia. Por isso mesmo, o modelo social da deficiência colocou a sua tónica no modo de emprego das palavras, que clarificam o significado político por quem aborda o tema: a deficiência refere-se às questões biológicas e funcionais do corpo, a incapacidade assume a perspetiva social e dos fatores ambientais. As pessoas tornam-se incapacitadas através da sua vida social nos seus diversos níveis. Está razão, foi determinante na escolha do título da presente tese: “museus (in)capacitantes”, que tanto incapacitam como capacitam, numa relação estreita com o modelo social da deficiência,

nos seus vetores de influência do papel do museu no processo social. Sandell considerou que o uso do modelo social da incapacidade significaria uma oportunidade para os museus alterarem o modo de receber o seu público (Sandell 2002). Neste sentido, e tal como o modelo social da deficiência deixou claro, também na perspectiva museal não há lugar para situações intermédias: será através das suas práticas que, por ação ou omissão, contribuirão para a criação ou continuação de situações de incapacidade ou de capacidade. Isto leva à aceção de que se uma pessoa com deficiência está incapacitada da fruição de um museu de arte, então essa incapacidade está particularmente centrada no modo de agir desse museu. Assim, a incapacidade para cumprir os direitos fundamentais das pessoas com deficiência/incapacitadas encontra-se no seio do próprio museu. Consequentemente, os museus para serem capacitantes necessitam de ser, ou de estarem, capacitados. Alguns documentos atuais, como a CIF (2004) ou o *Relatório Mundial sobre a Deficiência* (2011), advertem para a necessidade de os responsáveis políticos e aqueles que trabalhem no âmbito da inclusão social serem educados e sensibilizados sobre a importância das atitudes, dos costumes, dos valores, das práticas e das normas que contribuem para a construção de uma sociedade igualitária e anti-discriminatória. Este será um importante elemento na capacitação dos museus. Julga-se que só a partir de então uma questão fundamental no estudo dos públicos com deficiência/incapacitados irá prevalecer: porque queremos que as pessoas com deficiência/incapacitadas venham aos museus? Só assim os profissionais dos museus poderão trabalhar conscientemente numa direção concreta e continuada, o que muitas vezes não acontece. A este respeito, Silverman constatou que, na atualidade, muitos dos museus comprometidos na promoção da inclusão social, fazem-no num relativo isolamento em relação a outros museus e sem que haja uma declaração dos seus princípios fundamentais francamente clara nos motivos que justificam a sua ação. Também no campo dos museus, reparou que, nos princípios éticos estabelecidos no *Código de Ética* do ICOM (2006), princípios estes profundamente considerado pelos museus do mundo, apenas uma das suas oito seções está vocacionada para a questão da comunidade, enfatizando, sobretudo, o cuidado pelas coleções em detrimento das pessoas (Silverman 2010). Assim, e na tentativa de dar resposta à pergunta formulada, uma ideia impera: queremos que venham ao museu porque são capazes de satisfazer as

suas necessidades sociais e pessoais - de interesse, de curiosidade ou de respeito pelo próximo. Quando houver essa consciência é possível que o trabalho dos museus se volte para as comunidades procurando conhecê-las melhor. Iludidos estão os museus que julgam deixar de incapacitar apenas por cumprimento dos imperativos legislativos ou da agenda social. Nem tão pouco deverão pensar que o maior investimento está no dinheiro, quando, na verdade, a construção de “pontes” de ligação entre as pessoas e o museu representam a sua mais valia. Nesta relação, será sempre útil considerar que alguns públicos necessitam que sejam construídas mais “pontes”, comparativamente com outros, para que o encontro seja real (Falk 2011). Por isso mesmo, a questão das incapacidades, no setor museal, não se confina unicamente a um segmento da população. Reforça a necessidade de transformar os atuais imperativos dos museus, à luz das dinâmicas de uma sociedade contemporânea em constante mutação. Com efeito, torna-se significativamente importante entender a função e a responsabilidade da instituição museal, que não se resume à mera transmissão de conteúdos, pois participar no seu espaço desencadeará todo um processo social, que igualmente supõe a reinterpretação e transformação de novos significados culturais. Neste campo, Florez refere-se à “cultura da diversidade”, um modelo que requer uma alteração profunda não só no âmbito estrutural, como no âmbito ideológico, político, nos sistemas educativos e de relação com as pessoas. Em oposição a um único marco cultural e à assimilação das culturas maioritárias, aponta para a construção de um marco intercultural, amplo e flexível, que permita a integração de “valores, ideias, tradições, costumes, aspirações que assumam a diversidade, a pluralidade, a reflexão crítica e a tolerância” (Floréz s/d). Ainda mais, indica a existência de vários propósitos entre os museus: os que compreendem o visitante como sujeito passivo que adquire conhecimento de processos informativos e técnicos, sobre conteúdos que o museu selecionou para serem apreendidos; e os que entendem o visitante e os profissionais enquanto criadores de conhecimento, cuja finalidade se centra na concentração de distintas visões, opiniões, questionamentos, a partir de processos polifônicos, subjetivos e narrativos, e que abordam o visitante como aprendizes, já que ambos são geradores de discursos (Floréz s/d). Naturalmente que esta perspetiva assenta nas ideias dos pós-modernismo, pós-estruturalismo e construtivismo social, que, embora apresentem posicionamentos

diversos, no âmbito da teoria crítica, desafiaram a prática social para desenvolverem novos modos de entendimento. Na verdade, em conjunto, forneceram uma série de perspectivas analíticas que permitiram questionar pensamentos e práticas quotidianas que têm colocado as pessoas com deficiência/incapacitadas em situações de desvantagem. A realidade social pós-moderna coloca metas aos museus, implicando a criação de novos paradigmas que permitam a ligação entre ambos. Assim se constrói a ideia do museu pós-moderno. Segundo Merillas (2007), as suas funções mais relevantes são a social, a educativa e a interpretativa, em que os educadores têm, como principal missão, desenvolver discursos alternativos às exposições e aos recursos museísticos. Também nesta abordagem, os visitantes são parte do processo de construção do conhecimento. Neste sentido, os museus adquirem um papel fulcral, como responsáveis públicos, que, assentes nos valores da democratização, levam à compreensão das transformações sociais contemporâneas, atuando enquanto zonas de contato, de contestação e de polémica. A construção de identidades e da sua representação emerge nas funções desempenhadas pelas organizações sociais, nas quais as instituições museais e do património se inserem. Tal como Roncero considerou, nem sempre é possível que a ponte estabelecida entre o museu contemporâneo e o público seja usada de forma “fluída”. É nesta vertente que atua o seu verdadeiro sentido social, podendo ser de extrema utilidade à sociedade, ao se converter numa fonte inesgotável de desenvolvimento de conhecimento, de pensamento crítico e participativo (Roncero 2007). Neste sentido, se define o potencial dos museus para estabelecer a ponte entre o cultural e o social e entre o diálogo contemporâneo e a herança cultural, que, sendo necessárias à cultura contemporânea, não se encontram desenvolvidas noutras áreas, como, por exemplo, no ensino formal (Mir 2007). Ademais, outra ideia que se tem relacionado com os fundamentos do pensamento museológico contemporâneo, é a ligação entre o museu e o seu contexto, que contribuem para a definição das funções sociais e identitárias dos museus, enquanto agentes ativos de trâmite socio-cultural. Esta é, na verdade, a ideia do “museu socializador” que cumpre o seu papel de dinamizador e integrador dos diversos grupos sociais. A educação patrimonial passa a estar ao serviço da inclusão, função social que passa a representar a sua maior consciência. Esta ideia de museu define-o enquanto agente social ativo na vida cultural, social e política das

comunidades. Para além de se expandir para fora das suas portas, dissemina-se com o seu meio envolvente (Merillas 2007).

No que se refere aos museus de arte, algumas particularidades podem ser referidas. Autores como Barbosa apontaram para uma das possibilidades da arte no campo da capacitação do indivíduo, sugerindo o modo como proporciona uma visão do seu lugar no mundo ao qual pertence, contribuindo para superar estados da “despersonalização” (Barbosa s/d, 3). Porém, nestes espaços, observa-se principalmente a ausência de um procedimento que possibilite a compreensão da dinâmica das personalidades dos seus visitantes num curto espaço de tempo. Esse fator é de importância fundamental, quando se constata, no seio destas instituições, o reduzido número de profissionais que trabalham na área da inclusão social. Note-se que, em certas práticas orientadas pela ambição de fazer a pessoa com deficiência/incapacitada ser o mais normal possível, a deficiência/incapacidade é alterizada, é produzida como “outro”, no sentido de a “normalidade” ser alcançada. Esta conceção está diretamente enraizada no discurso biomédico, que apenas se circunscreve ao corpo biológico. Nestas práticas a deficiência é, portanto, ordenada como ineficiência, como falta, como *déficit*. Neste ponto, parece fundamental analisar as possibilidades que a palavra “eficiência” oferece, como propôs Moraes (2010, 24), já que na experiência museal outros agentes estão em cena, como o contexto social, as “ações autoiniciadas”, a criatividade e as narrativas das pessoas com deficiência/incapacitadas, permitindo um novo ordenamento e ampliação do conceito de deficiência/incapacidade, não estando circunscrito ao corpo individual. Neste campo, parece importante evocar as palavras da autora, quando afirma que “a deficiência não é algo que uma pessoa é, nela mesma, mas algo em que ela se torna”(2010, 24). A questão que se colocava e que acabou por ser o caminho traçado para condução da pesquisa no caso da recepção dos públicos com deficiência/incapacitados, era: como subverter a ideia da deficiência enquanto falta? Em que aspetos a sua eficiência, os coloca numa posição participativa no contexto museal e na análise de uma obra de arte? Neste sentido, a incapacidade pôde ser abordada com relatividade, pois a capacidade para tomar parte no museu depende do modo como a distribuição da “eficiência” e da “deficiência” é consagrada. Note-se, assim, que a incapacidade não é nada mais do que o efeito (e não a causa) de um museu que exclui.

Esta aceção implica uma mudança de rumo ao se colocar a incapacidade no âmbito da experiência sociológica - que limita as atividades e restringe a participação, tal como o modelo social da deficiência advoga. Neste cenário, a definição da incapacidade é norteadada por uma identidade social, em que é a sociedade que incapacita. Assim sendo, uma questão impera, sem procurar uma definição essencialista da deficiência/incapacidade: qual é a realidade que se cria através da prática? Ainda que seja possível perceber mudanças na representação da deficiência/incapacidade na atualidade, o certo é que ainda prevalece uma visão fortemente negativa, com realce na deficiência. No que se refere aos museus de artes visuais, acredita-se, pois, e procurou-se demonstrar que a arte e a experiência estética podem desempenhar um importante papel para mudar esta visão. Note-se a abordagem de Kastrup, naquilo que considera ser uma experiência estética:

“A experiência estética não se define pelo objeto ao qual ela corresponde - uma obra de arte, por exemplo - nem pelo traço especial da beleza. Também não é aquela meramente divertida ou que gera entretenimento. A experiência estética é caracterizada por uma certa qualidade da sensação e está mais próxima do estranhamento e da problematização do que da mera experiência de reconhecimento. Ela afeta, surpreende, mobiliza, espanta, faz pensar e provoca uma suspensão na nossa maneira habitual de perceber e viver. Ela coloca a cognição - habitualmente voltada para a vida prática, a reconhecimento e a solução de problemas - num estado especial, transpondo seus limites ordinários. Pode produzir tanto interesse e aproximação quanto afastamento e repulsa. No primeiro caso, ficamos absortos e ocorre a fruição da experiência estética; no segundo, nos distanciamos, buscando segurança naquilo que é conhecido e trivial, evitando o movimento de saída de si (Kastrup 2010, 32)”.

Embora não ocorra somente através desta, é indubitável, o potencial da arte para conduzir a formação das experiências estéticas e a ampliação da percepção. Nesta linha de pensamento, importa mencionar Fróis, ao relacionar o trabalho mental com o processo criativo e da percepção artística. No que se refere às pessoas em que um dos canais da percepção sensorial se encontra bloqueado, a análise psicológica no ato de abordar uma obra de arte destrói a criação de qualquer género de incapacidade nessa prática no contexto de uma experiência em museus de arte:

“Uma das consequências desta ideia sobre a recepção da arte funda-se na convicção de que a percepção é uma atividade complexa e de que o acto de ver e ouvir, ou o uso da fala, são apenas invólucros do acto perceptivo. Esta ideia afasta a análise estrutural e impessoal das obras de arte para se aproximar da análise psicológica da relação entre a arte como «técnica social das

emoções» e a pessoa real. O trabalho mental, envolvido no processo criativo e também na percepção artística, continuará sempre em aberto, por resolver; concretamente, porque há lugar para uma extrema complexidade que envolve a actividade do ouvinte e do leitor, que cria e constrói um objeto estético com base nas impressões externas em que todas as respostas subsequentes se referem exclusivamente a este objecto, porque uma pintura é justamente mais do que um pedaço rectangular de tela e de cores. Quando o observador interpreta a tela e as cores como representação de uma pessoa, de um objeto ou de um evento qualquer, este trabalho complexo de transformar a tela colorida numa pintura é obra da mente do espectador. (Fróis, 2011, cit. por Fróis *et al.* 2013, 11).

Esta visão oferece novas formas de compreensão que desafiam a prática museal atual, em especial, na arena dos museus de arte. No campo da deficiência/incapacidade este pensamento analítico promove uma ligação estreita entre a arte e as pessoas com deficiência/incapacitadas. A hegemonia da deficiência, cristalizada nos discursos e nas práticas da modernidade, é contestada, para dar lugar a uma perspetiva renovada da deficiência/incapacidade, em que a Arte produz um papel fundamental.

Por outro lado, um dos problemas apontados aos museus de arte, nomeadamente no que se refere ao setor educativo, é a inexistência de um diálogo entre estas instituições e as universidades, o que torna restrita a disponibilidade de recursos, quer através de publicações específicas, trabalhos de investigação, cursos de formação, seminários ou conferências (López-Bosch 2007). Caso singular é o “museu como laboratório” - a nova denominação do *Museo Thyssen-Bornemisza*, em Madrid, Espanha, para definir um projeto educativo baseado na investigação, reflexão e desenvolvimento, na abordagem do trabalho desempenhado pelos educadores dos museus e para a definição de novas estratégias fundamentais. Pelo recurso à sua página *web* www.educathyssen.org, tornou-se um dos poucos casos do mundo a desenvolver conteúdos independentes da página *web* institucional do museu. Através desta plataforma, construiu uma poderosa via de comunicação - uma alternativa aos programas que apresenta, que não são mais do que uma forma de sair para “fora do museu”, com o objetivo de alcançar todas as pessoas que têm dificuldades em aceder aos seus programas e atividades. Também colabora com o departamento de didática de expressão plástica da *Facultad de Bellas Artes da Universidad Complutense* de Madrid, Espanha, no âmbito da avaliação da criatividade, com vista ao desenvolvimento bem alicerçado de novas oficinas artísticas (Ferraras *et al.* 2007). Talvez se imponha o apelo a uma ligação mais forte entre a investigação

desenvolvida nos meios académicos e a prática exercida nos meios museais. Certamente que esta conexão irá incidir numa perspetiva renovada de olhar o museu.

As distintas sociedades sempre organizaram, de um modo particular, os fundamentos e a prática da instituição museal. A cultura da diversidade não supõe somente a mudança de denominações, mas sobretudo a transformação das perspetivas. Não existe, nem poderá existir, uma forma de operar que seja válida para todo o tempo e lugar, já que à medida que a sociedade muda, também as formas de os museus prosperarem e se afirmarem na sociedade se modificam. Hoje, o museu tem múltiplas funções: a de preservar a memória social, cultural e artística; a de transmitir um saber e a de criar novos saberes. Muito provavelmente, existem outras funções como a de proporcionar a inclusão social, tornando-se num museu capacitante. O mundo está sempre em mudança e seguramente não haverá um resposta única e definitiva...

BIBLIOGRAFIA

Monografias e Artigos de Referência

Almeida, M. C., F. H. Carijó, V. Kastrup. 2010. “Por uma Estética Tátil: Sobre A Adaptação De Obras De Artes Plásticas Para Deficientes Visuais”. *Fractal: Revista de Psicologia*, vol.2 (jan./abr.): 85-100. Niterói: Universidade Federal Fluminense, Departamento de Psicologia.

Alves, J. A. S. 2011. “O Museu como Esfera de Comunicação”. In *O Pensamento Museológico Contemporâneo - II Seminário Investigación en Museología de los países de lengua portuguesa y española*, ed. ICOFOM, 274:284. Buenos Aires: ICOM.

American Association Of Museums. 1992. *Excellence and Equity: Education and the Public Dimension of Museums*. Washington DC: American Association of Museums.

Amiralian, M. L. T. M. 1997. *Compreendendo O Cego, Uma Visão Psicanalítica da Cegueira Por Meio de Desenhos- Estórias*. São Paulo: Casa do Psicólogo.

Aznar, A. S., e D. G. Castañón. 2008. *Son Ó Se Hacen, El campo del la discapacidad intelectual estudiado a través de recorridos múltiples*. Buenos Aires: Novaeduc.

Ballesterio-Álvarez, J. A. 2003. *Multissensorialidade no Ensino de Desenho a Cegos*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Baptista, M. M. B. S. 2010. “Alunos Surdos: Aquisição da Língua Gestual e Ensino da Língua Portuguesa”. *Actas do I EIELP. Exedra*, nº9 (março 2010): 197 - 208.

Baptista Pereira, F.A. e A. Duarte. 2001. “Os Museus como Lugares de Memória, Espaços de Encontro e Actores Sociais”. In *Revista Arquivos de Memória, Museologia e Património*, coord. Ana Duarte, n.º10-11. Lisboa: Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa da Universidade Novas de Lisboa.

Barbosa, A. M. s/d. *Arte, Educação e Cultura*. s/d. <http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista7-mat5.pdf>. (consultado em novembro 14, 2013).

Barnes, C. e G. Mercer. 2010. *Exploring Disability. A Sociological Introduction*. Cambridge: Polity Press.

Barnes, Colin e G. Mercer. 2005. “Understanding Impairment and Disability: toward an international perspective”, in C. Barnes, G. Mercer (orgs.), *The Social Model of Disability: Europe and the majority world*. Leeds: Disability Press.

Bavcar, E., E. Tessier e J. Badeira (orgs.). 2003. *Memória do Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify.

Bird, K. e A. Mathis (ed.). 2003. *Design for Accessibility: A Cultural Administrator's Handbook*. Washington: American Association of Retired People e National Endowment for the Arts.

Black, G. 2005. *The Engaging Museum: Developing Museums for Visitor Involvement*. Oxon: Routledge.

Black, G. 2012. *Transforming Museum in the Twenty-first Century*. Oxon: Routledge.

Cano, B. C. 2002. *El Acceso al Patrimonio Histórico de las Personas Ciegas y Deficientes Visuales*. Madrid: Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE).

Cao, M. L. F. (coord.). 2006. *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Cao, M.L.F. e N. M. Díez. 2006. *Arteterapia Conocimiento Interior a Través de la Expresión Artística*. Madrid: Ediciones Tutor.

Carvalho, P. V. 2009. “A Primeira Escola de Surdos no Mundo (INJS)”. In *Surdos Notícias*, N.1, dez. Lisboa: Federação Portuguesa de Surdos.

Correia, M. H. C. R.M. 2006. *A Importância da Imagem no Ensino / Aprendizagem de Alunos Surdos*. Lisboa: Centro Cultural Casapiano.

Crooke, Elizabeth. 2007. *Museums and Community. Ideas, Issues and Challenges*. Oxon: Routledge.

Centro de Reabilitação Profissional de Gaia e Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa. 2007. *Mais Qualidade de Vida para as Pessoas com Deficiência e Incapacidades - Uma Estratégia para Portugal*. Vila Nova de Gaia: CRPG.

Cerqueira, Deolinda. 2013. “Pela Arte, Recriar a Vida - Projecto-piloto com doentes de Alzheimer”. Comunicação apresentada na Apresentação do estudo “Museus e Público Sénior em Portugal”, 18 de Março de 2013. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa. Portugal.

Department for Culture, Media & Sport. 2000. *Centres for Social Change: Museums, Galleries and Libraries for All*. London: DCMS.

Department for Culture, Media & Sport. 2001. *Libraries, Museums, Galleries and Archives for All: Co-operating Across the Sectors to Tackle Social Exclusion*. London: DCMS.

Department for Culture, Media & Sport. 2005. *Understanding the Future: Museums and 21st Century Life, the Value of Museums*. London: DCMS.

Deafworks. 2001. *Access for deaf people to museums & galleries - a review of goof practice in London*. London: Deafworks.

Delin, A. 2002. “Buried in the footnotes: the absence of disabled people in the collective imagery of our past”. In *Museums, Society, Inequality*, ed. Richard Sandell, 84-97. London: Routledge.

Díaz, N. M. 2006. “Reflexiones sobre arteterapia, arte y educación”. In *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*, coord. Cao, Marián López Fdz, 34-74. Madrid: Editorial Fundamentos.

Diderot, D. 2007. *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*. Nova Vega: Lisboa.

Dodd, J. e R. Sandell. 2001. *Including Museums*. Leicester: RCMG.

Dodd, J., E. Hooper-Greenhill, A. Delin, C. Jones. 2006. “In the past we would just be invisible” *Research into the attitudes of disabled people to museums and heritage - Colchester Museums*. Leicester: RCMG.

Dodd, J., C. Jones, D. Jolly e R. Sandell. 2008. *Rethinking Disability Representation in Museums and Galleries*. Leicester: RCMG.

Dodd, J., C. Jones, D. Jolly e R. Sandell. 2010. “Disability Reframed. Challenging visitor perceptions in the museum”. In *Re-Presenting Disability Activism And Agency In The Museum*, ed. Richard Sandell, Jocelyn Dodd e Rosemarie Garland-Thomson, 92-111. London: Routledge.

Dodd, J., C. Jones, D. Jolly e R. Sandell. 2013. *Rethinking Disability Representation in Museums and Galleries: Supporting Papers*. Leicester: RCMG.

Dosen, A. 2010. “New Approaches in Mental Health for People with Intellectual Disability”. Paper apresentado na Lisbon Conference MHID, Lisboa, Portugal.

Falk, J. 2011. “Imagined vs. Actual: Understanding the Museum Visitor”. Comunicação apresentada na Conferência Internacional Em Nome das Artes ou em Nome dos Públicos da Culturgest, Lisboa, Portugal. 20 Dezembro 2011.

Ferreras, R. A. Moreno, B. Riva. 2007. “El Museo Como Laboratorio”. In *Museos de Arte y Educación construir patrimonios desde la diversidad*. (coords.) R. C. Masachs, O. F. Merillas e R. E. V. Flórez, 275-287. Gijón: Ediciones Trea.

Flórez, R. E. V. S/d. *Museos Y Diversidade: Explorando con todos los sentidos*, http://portal.unesco.org/culture/en/files/30190/11415090751eva_valle_florez.pdf/eva_valle_florez.pdf (consultado em agosto 17, 2014).

Fróis, J. P., B. White, C. Silva. 2013. *Diálogos Com A Arte Experiência estética e criação de sentido*. Lisboa: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes - Universidade de Lisboa.

Group For Large Local Authority Museums. 2000. *Museums and Social Inclusion. The GLLAM Report*. Leicester: RCMG.

Gomes, M. C. F. 2012. *A Reconfiguração Política da Surdez e da Educação de Surdos em Portugal: Entre os Discursos Identitários e os Discursos de Regulação*. Tese de Doutoramento. Porto: Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto.

Harty, D. 2012. *Drawing Through Touch A Phenomenological Approach*. In “Drawing Out 2012”. <http://process.arts.ac.uk/content/drawing-through-touch-phenomenological-approach> (consultado em julho 21, 2014).

Hernández, F. H. 2001. *Manual de Museología*. Madrid: Editorial Sintesis S. A.

Hollins, H. 2010. "Reciprocity, accountability, empowerment: emancipatory principals and practices in the museum". In *Re-Presenting Disability Activism And Agency In The Museum*, ed. R. Sandell, J. Dodd e R. Garland-Thomson, 213-227. London: Routledge.

International Council Of Museums. 2004. *Código Deontológico para os Museus*. Seul: International Council of Museums. ICOM. 2014. *Definições*. http://www.icom-portugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx. (consultado maio 12, 2014).

Imagens Da Antiguidade Clássica - grupo de estudo em retórica e poética da imagem verbal e não-verbal da Universidade de São Paulo. 2014. "Écfrase e fantasia, pinturas e(m) palavras: Filóstrato, o velho". http://www.usp.br/iac/Textos/PF_2_RA.pdf. (consultado agosto 4, 2014).

Inclusion Europe. S/d. *Ensinar pode ser fácil. Recomendações para os profissionais sobre como tornar acessíveis os cursos de aprendizagem ao longo da vida*. Bruxelas: Inclusion Europe.

Inclusion Europe. S/d. *Informação para todos. Regras Europeias para fazer informação fácil de ler e de perceber*. Bruxelas: Inclusion Europe.

Inclusion Europe. S/d. *Não escreva para nós sem nós. Envolver as pessoas com deficiência intelectual na produção de textos de leitura fácil*. Bruxelas: Inclusion Europe.

INE. 2002. "Censos 2001 Análise da População com Deficiência", In *Destaque informação à comunicação social*, Fevereiro, 4. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.

INE. 2012a. "Censos 2011 - Resultados Definitivos", In *Destaque informação à comunicação social*, novembro, 20. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.

INE. 2012b. *Saúde e Incapacidades em Portugal 2011*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.

Kastrup, V. 2010. "Atualizando virtualidades: construindo a articulação entre arte e deficiência visual". In *Exercícios de ver e de não ver: arte e pesquisa COM pessoas com deficiência visual*, M. Moraes e V. Kastrup (orgs.), 32-46. Rio de Janeiro: Nau Editora.

Lang, C. 2001. *Disability Directory for Museums and Galleries*. London: Resource: The Council for Museums, Archives and Libraries.

Lang, C. 2006. *The Responsive Museum, Working with Audiences in the Twenty-First Century*. Hampshire: Ashgate.

Leão, R. M. 2003. "Apreciação da Obra de Arte: a proposta triangular." *Revista de educação CEAP* 11, nº43 (dezembro 2003) : 55 -65.

López-Bosch, M. A. 2007. "¿ Por Que a la Educación Artística No Le Gustan los Museos? Repensando los problemas actuales de la educación artística en las instituciones culturales". In *Museos de Arte y Educación construir patrimonios desde la diversidad*. (coords.) R. C. Masachs, O. F. Merillas e R. E. V. Flórez, 75-81. Gijón: Ediciones Trea.

Lowenfeld, B. 1975. *The Changing Status of a Blind Person: from separation to segregation*. Springfield: Charles C. Thomas.

Lucerga, M. A. G. 1993. *El Acceso de las Personas Deficientes Visuales al Mundo de los Museos*. Madrid: Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE).

Lúcio, A. L. 2013. "Inclusão e Direitos - Os uns e os outros". Comunicação Plenária apresentado na Conferência Internacional para a Inclusão do Instituto Politécnico de Leiria, Leiria, Portugal.

Martins, P. R. 2008. *A Inclusão Pela Arte: Museus e Públicos com Deficiência Visual*. Dissertação de mestrado. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Martins, P.R. 2013. "A inclusão social tem influência nas práticas museais? O acesso dos públicos com deficiência". *MIDAS* [online], 2, <http://midas.revues.org/246> (consultado em 15 junho de 2014).

Masefield, Paddy. 2006. *Strength: Broadside from Disability on the Arts*. London: Tretham Books.

Matarasso, F. 1997. *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*. Glos: Comedia.

Merillas, O. F. 2007. “¿Se Están Generando Nuevas Identidades? Del Museo Contenedor Al Museo Patrimonial”. In *Museos de Arte y Educación construir patrimonios desde la diversidad*. (coords.) R. C. Masachs, O. F. Merillas e R. E. V. Flórez, 27-52. Gijón: Ediciones Trea.

Mir, C. L. B. ¿Pueden los Museos de Arte ofrecer ocasiones educativas en la cultura contemporánea? In *Museos de Arte y Educación construir patrimonios desde la diversidad*. (coords.) R. C. Masachs, O. F. Merillas e R. E. V. Flórez, 53-74. Gijón: Ediciones Trea.

Millecamps, P. 2010. *Guia Prático para Capacitar a Comunidade ao Acolhimento das Pessoas com Deficiência Mental*. Montemor-o-Novo: Casa João Cidade.

Mineiro, C. (coord). 2004. *Museus e Acessibilidade: Temas de Museologia*. Lisboa: IPM.

Mineiro, Clara. 2014. Participação no debate “Legislação na acessibilidade: acrescentar ou fazer cumprir?”, organizado pela Acesso Cultura, Museu de São Roque, Lisboa, 16 de janeiro.

Ministério Da Educação. 2002. *Compreender a Baixa Visão*. Lisboa: Ministério da Educação. Ministério Do Trabalho E Da Solidariedade Social. 2006. *PNAI Plano Nacional de Acção Para a Inclusão*. Lisboa: MTSS.

Moraes, M. 2010. “PesquisarCom: política ontológica e deficiência visual”. In *Exercícios de ver e de não ver: arte e pesquisa COM pessoas com deficiência visual*, org. M. Moraes e V. Kastrup, 15-31. Rio de Janeiro: Nau Editora.

Morganti, B. F. “A Morte de Laocoonte e o Gigante Adamastor: a écfrase em Virgílio e Camões. 2008. *Nuntius Antiquus revista electrónica do Núcleo de Estudos Antigos e Medievais - NEAM*, nº.1 (junho): 1-13, junho de 2008. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.

Museums Local Authority. 2005. *New Directions in Social Policy: developing the evidence base for museums, libraries and archives in England*. London: MLA.

Navarro, M. S., e R. G. Riera. 2012. *Museo y Comunidad. Un museo para todos los públicos*. Gijón: Ediciones Trea, S.L.

Neves, J. 2009. “Cinema Inclusivo: Soluções Diferenciadas Comunicação Abrangente”. In *Revista Diversidades*, n.24 (Abril-Junho): 22-24. Funchal: Secretaria Regional de Educação e Cultura.

Neves, J. 2010. “Comunicação multissensorial em contexto museológico”. In *Actas do Iº Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, coord. Alice Semedo e Elisa Noronha Nascimento. Vol. 2, 180-192. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Neves, J. 2013. “A Audiodescrição em Portugal”. Unidade Acesso, Julho 16, 2013. <http://www.acessibilidade.gov.pt/?s=museus> (consultado em março 14, 2014).

Newman, A. e F. McLean. 2002. “Architectures of inclusion: museums, galleries and inclusive communities”. In *Museums, Society, Inequality*, ed. Richard Sandell, 56-68. London: Routledge.

OMS. 2004. *Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde*, trad. por A. Leitão. Lisboa: OMS.

OMS. 2011. *Relatório Mundial Sobre A Deficiência*. Trad. por Lexicus Serviços Linguísticos. São Paulo: OMS.

O’neill, M. 2002. “The good enough visitor”. In *Museums, Society, Inequality*, ed. R. Sandell, 24-40. London: Routledge.

Othman, E., M. Levanto. 1996. “Pictures for listening. Visual arts for the visually handicapped”. In *New technologies in the education of the visually handicapped*, ed. Dominique Burguer, 109-118. Montrouge: John Libbey Eurotext Ltd.

Ott, K. 2010. “Collective bodies. What museums do for disability studies”. In *Re-Presenting Disability Activism And Agency In The Museum*, ed. R. Sandell, J. Dodd e R. Garland-Thomson, 269-279. London: Routledge.

Peers, Laura, e A. K. Brown, (eds.). 2003. *Museums And Source Communities*. London: Routledge.

Portugal, S. (coord.). 2010. *Estudo De Avaliação Do Impacto Dos Custos Financeiros E Sociais Da Deficiência, Relatório Final*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra.

Prior, N. 2003. "Having One's Tate and Eating It: Transformations of the Museum in a Hypermodern Era". In *Art and Its Publics Museum Studies at the Millennium*, ed. Andrew McClellan, 54-68, Oxford: Blackwell Publishing.

Rebelo, S. T. C.A.S. 2006. *A Análise da Coesão Sequencial da Narrativa na Escrita de Alunos Surdos*. Lisboa: Centro Cultural Casapiano.

Resource. 2001. *The Renaissance in the Regions: a new vision for England's museums*. London: The Council for Museums, Archives and Libraries.

Rosa, O. M. A., B. J. Reyes, C. C. Morales, A. C. Alba y R. H. González Montesinho. 2006. "Atención A La Diversidad En La Universidad: Un Estudio En La Universidad De La Laguna". In *Inclusión Y Diversidad Innovaciones y experiencias*, ed. O. M. A. Rosa, 13-31 Málaga: Ediciones Aljibe.

Sandell, Richard. 2007. *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*. Oxon: Routledge.

Sandell, R., J. e R. Garland-Thomson, ed. 2010. *Re-Presenting Disability Activism And Agency In The Museum*, London: Routledge.

Santiago, Sanchez. 2009. *Art & The Alphabet: A Tactile Experience*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art.

Santos, S. 2011. "Museus inclusivos: realidade ou utopia". In *Ensaio e práticas em museologia*, ed. Alice Semedo e Patricia Costa, 306 - 325. Porto: Universidade do Porto. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8945.pdf> (consultado em outubro 17 2012).

Sarraf, V. 2010. "Acesso à Arte e Cultura para pessoa com deficiência visual: direito e desejo". In *Exercícios de Ver e de Não Ver: arte e pesquisa COM pessoas com deficiência visual*, M. Moraes e V. Kastrup (orgs.), 97-109. Rio de Janeiro: Nau Editora.

Sassaki, R. 2006. *Inclusão, construindo uma sociedade para todos*. Rio de Janeiro: WVA.

Scheiner, T. 2009-2010. "Contributing to a Better World". In *ICOM News Magazine*. N.2 (Dezembro-Janeiro): 5. Paris: ICOM.

Scott, C. 2002. "Measuring Social Value". In *Museums, Society, Inequality*, ed. Richard Sandell, 41-55. London: Routledge.

Sena Martins, B. 2006. «E Se Eu Fosse Cego» *Narrativas silenciadas da deficiência*. Porto: Edições Afrontamento.

Shakespeare, T. 2002. “The social model of disability: an outdated ideology?”. In *Research in Social Science and Disability*. Vol. 2: 9-28. Newcastle: University of Newcastle.

Silverman, L. H. 2002. “The Therapeutic Potential of Museums”. In *Museums, Society, Inequality*, ed. Richard Sandell, 69-83. London: Routledge.

Silverman, L. H. 2010. *The Social Work of Museums*. Oxon: Routledge.

Skliar, C. 1997. “Uma Perspetiva Sócio-histórica sobre Psicologia e a Educação de Surdos”. In *Educação e exclusão, abordagens sócio-antropológicas em educação especial*, ed. Carlos Skliar, 107-154. Porto Alegre: Ed. Mediação.

Simon, N. 2010. *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0. <http://www.participatorymuseum.org> (consultado em abril 15, 2014).

Smith, R., D. Austin, e D. Kennedy (eds.). 2001. *Inclusive and Special Recreation Opportunities for persons with disabilities*. New York: McGraw-Hill.

SNR. s/d. *Inquérito nacional às incapacidades, deficiências e desvantagens: síntese*. www.inr.pt/uploads/docs/infestatistica/inqueritosnr.rtf (consultado em setembro 8, 2013).

Soler, M. A. 2009. *Didáctica multisensorial de las ciencias: un método inclusivo y transdisciplinar para alumnos ciegos, discapacitados visuales y, también, sin problemas de visión*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Teles, P. 2007. *Acessibilidade e Mobilidade para Todos*. Porto: SNRIPD.

Tojal, A. 2007. *Políticas Culturais de Inclusão de Públicos Especiais em Museus*. Tese de Doutoramento. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Valente, D. 2013. *L'haptique à travers l'image: la communication graphique dès jeunes non-voyantes*, Talant: Les Doigts Qui Rêvent.

Vergo, Peter. 1989. *The New Museology*. London: Reaktion Books.

Vinter, A., Fernandes, V. & Claudet, P. 2010. Drawing in Blind and Visually Impaired Children, *Terra Haptica*, Les Doigts Qui Rêvent, (No. 1).

Victor, I., M. Melo. 2010. “A Qualidade em Museus - Atributo ou Imperativo?”. In *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*. (coord.) A. Semedo e E. N. Nascimento. Vol. 2, 156-167. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Walsh, K. 1992. *The Representation of the Past and Heritage in the Post-Modern World*. New York: Routledge.

Weisen, M. 2011. Paper apresentado no 6º Seminário GAM *Design Inclusivo de Exposições Ir/Realidades*. Museu das Comunicações. Lisboa. Portugal.

Werb, S. R. e T. H. Squire. 2010. “Transforming Practice Disability perspectives and the museum”. In *Re-Presenting Disability Activism And Agency In The Museum*, ed. R. Sandell, J. Dodd e R. Garland-Thomson, 213-227. London: Routledge.

Referências da web

American Association On Intellectual And Developmental Disabilities. 2014. *Definition of Intellectual Disability*. <http://aaidd.org/intellectual-disability/definition#.U3yu8l7RZz8> (consultado maio 21, 2014).

Art Beyond Sight Institute. 2014. *Museum Education Institute*. <http://www.artbeyondsight.org/mei/> (consultado março 14, 2014).

Associação De Cegos E Amblíopes De Portugal. 2014. *Como caracterizar a cegueira*. http://www.acapo.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=202&catid=293&Itemid=223 (consultado maio 19, 2014).

Associação De Surdos Do Porto. 2014. *Dúvidas frequentes*. <http://www.asurdosporto.org.pt/artigo.asp?idartigo=243> (consultado maio 26, 2014).

Associação Portuguesa De Surdos. 2014. *Surdez e comunidade*. http://www.apsurdos.org.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=42&Itemid=58 (consultado maio 26, 2014). Bantock House Museum. *An Introduction to the Bantock House*. 2014. <http://www.bda.org/museum/learning-and-access/films/museumtour.aspx> (consultado em 22 maio, 2014).

Dialogue Social Enterprise. 2014. *Home*. <http://www.dialogue-se.com>. (consultado março 31, 2014).

Dicionário Priberam Da Língua Portuguesa. 2014. *Empoderamento*. <http://www.priberam.pt/dlpo/empoderamento>. (consultado maio 13, 2014).

Down Syndrome Network of Northern Nevada. 2014. *Self-Advocacy “More Alike Than Different”*. http://www.youtube.com/watch?v=s0zrX_0Iiuo (consultado maio 28 de 2014).

Intellectual Disability Rights Service. 2014. *Intellectual Disability and Mental Illness*. http://www.idrs.org.au/s32/_guide/p040_4_2_IDandMI.php#.U6ACuxbRZz8 (consultado junho 17, 2014).

International Coalition Of Historic Site Museums Of Conscience. 2014. *International Coalition of Historic Site Museums of Conscience*. <http://www.sitesofconscience.org> (consultado maio 8, 2014).

Lerparaver. 2005. “Ano Europeu das Pessoas com Deficiência - Balanço parcial, referido a 13/09/2003”. Lerparaver, dezembro 1, 2005. <http://www.lerparaver.com/node/253> (consultado dezembro 9, 2013).

MENCAP. 2014. *What is a learning disability?*. <http://www.mencap.org.uk/definition> (consultado maio 22, 2014).

Museum Brital Association. 2014. *Learning and access*. <http://www.bda.org/museum/learning-and-access/films/museumtour.aspx> (consultado em maio 20, 2014)

MOMA. 2014. *The Collection*. http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78630 (consultado em abril 14, 2014).

Núcleo De Estudos E Investigação Em Acessibilidades Da Acapo. 2013. *Recomendações sobre atendimento a pessoas com deficiência visual*. http://www.acapo.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=488&catid=314&Itemid=223 (consultado em maio 19, 2014).

Philadelphia Museum of Art. 2014. *Accessibility*. <http://www.philamuseum.org/accessibility/> (consultado em maio 25, 2014).

Smithsonian American Art Museum. 2014. *Art Signs: Gallery Talks in American Sign Language (ASL)*. <http://www.americanart.si.edu/education/asl/> (consultado em março 12, 2014).

Tate: British And International Modern And Contemporary Art. 2012. *I-map creative access*. <http://www2.tate.org.uk/imap/> (consultado em março 12, 2012).

Tate: British And International Modern And Contemporary Art. 2014. *Disability Equality Scheme*. <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/4436> (consultado em abril 15, 2014).

The Arc - For People With Intellectual And Developmental Disabilities. 2014. *Intellectual Disability*. <http://www.thearc.org/learn-about/intellectual-disability> (consultado em junho 19, 2014).

The British Museum. 2014. *British Sign Language Videos*. https://www.britishmuseum.org/learning/schools_and_teachers/projects/bsl_project.aspx (consultado em março 4, 2014).

The British Museum. 2014. *Disability Equality Scheme*. <https://www.britishmuseum.org/pdf/disability.pdf> (consultado em abril 15, 2014).

The Metropolitan Museum of Art. 2014. *Heilbrunn Timeline of Art History*. <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/56.205.1> (consultado em abril 11, 2014).

The National Deaf Children's Society . 2014. "About NDCS". http://www.ndcs.org.uk/about_us/ndcs/ (consultado maio 27, 2014).

The National Deaf Children's Society. 2014. *About Us*. <http://www.ndcs.org.uk> (consultado abril 20, 2014).

The National Gallery. 2014. *Paintings*. <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-ulysses-deriding-polyphemus-homers-odyssey> (consultado abril 10, 2014).

The Victoria & Albert Museum. 2014. *Disability Equality Scheme*. http://media.vam.ac.uk/media/documents/legacy_documents/file_upload/31458_file.pdf (consultado abril 15, 2014).

Unidade Acesso, Acessibilidade Eletrónica para Cidadãos com Necessidades Especiais. 2011. *Técnicas de Descrição de Imagens para Sítios Web de Museus*. <http://www.acessibilidade.gov.pt/museus/imgmuseus.htm> (consultado fevereiro 14, 2011).

University Of Leicester. 2014. *Research Centre for Museums and Galleries*. <http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/rcmg/publications> (consultado maio 6, 2014).

Whitney Museum Of American Art. 2012. *Information for visitors who are deaf*. <http://whitney.org/Education/Access/DeafServices> (consultado março 12, 2012).

Whitney Museum Of American Art. 2013. *Watch and Listen: ASL*. <http://whitney.org/WatchAndListen/Tag?context=ASL> (consultado em julho 15, 2014).

Wolverhampton Arts Museum. 2012. *An introduction to Bantock House BSL*. http://www.wolverhamptonart.org.uk/bantock/the_house/bsl (consultado março 12, 2012).

Legislação Consultada

Decreto-Lei n.º44129. *Diário da República* n.º299 série I, de 28 de dezembro de 1961.

Decreto-Lei n.º47344. *Diário da República* n.º274 série I, p. 1883- 1885 de 25 de novembro de 1966.

Decreto-Lei n.º49331/69. *Diário da República* n.º 253 série I, p. 1462 de 28 de outubro de 1969.

Lei n.º6/71. *Diário da República* n.º.262 série I, p.1699-1701 de 8 de novembro de 1971.

Decreto-Lei n.º 346/77. *Diário da República* n.º192 série I, p.2022-2028 de 20 de agosto de 1977.

Resolução do Conselho de Ministros n.º6/87. *Diário da República* n.º24 série I 1º suplemento, p.384 (1) - 384 (2) de 29 de janeiro de 1987.

Lei n.º 46/86. *Diário da República* n.º237 série I, p. 3068-3081 de 14 de outubro de 1986.

Resolução do Conselho de Ministros n.º34/88. *Diário da República* n.º188 série I, p. 3380 de 16 de agosto de 1988.

Lei n.º 9/89. *Diário da República* n.º100 série I, p.1796-1799 de 2 de maio de 1989.

Decreto-Lei n.º 319/91. *Diário da República* n.º193 série I-A, p.4389-4393 de 23 de agosto de 1991.

Lei n.º35/96. *Diário da República* n.º102 série I, p.998-1005 de 2 de Maio de 1996.

Lei Constitucional n.º2/97. *Constituição de República Portuguesa VII Revisão Constitucional artigo 74º alínea H*, de 20 de setembro de 2005.

Decreto - Lei n.º 123/97. *Diário da República* n.º118 série I-A, p.2540-2544 de 22 de maio de 1997.

Decreto – Lei n.º 118/99. *Diário da República* n.º87 série I-A, p.1996-1997 de 14 de abril de 1999.

Lei n.º 38/2004. *Diário da República* n.º194 série I-A, p.5232-5236 de 18 de agosto de 2004.

Lei n.º 47/2004. *Diário da República* n.º195 série I-A p.5379-5394 de 19 de agosto de 2004.

Decreto-Lei n.º163/2006. *Diário da República* n.º152 série I, p.5670-5689 de 8 de agosto de 2006.

Lei n.º46/2006. *Diário da República* n.º. 165 série I p.6210-6213 de 28 de agosto de 2006.

Decreto – Lei n.º 74/2007. *Diário da República* n.º61 série I, p.1764-1767 de 27 de março de 2007.

Decreto-Lei n.º3/2008. *Diário da República* n.º4 série I, p. 154-164 de 7 de janeiro de 2008.

Normas e Declarações de Referência (Europeias e Internacionais)

Congresso Europeu das Pessoas com Deficiência. 2002. *Declaração de Madrid*. <http://styx.nied.unicamp.br/todosnos/documentos-internacionais/declaracao-de-madrid-2002/view> (consultado em fevereiro 9, 2014).

Conselho da Europa. 2006. *Plano de Acção do Conselho da Europa para promover os direitos e a total participação das pessoas com deficiência/incapacidade na sociedade: melhorando a sua qualidade de vida na Europa de 2006-2015*. www.inr.pt/uploads/docs/relacoesinternacionais/planoaccasfinal.rt (consultado em 26 de setembro de 2014).

MINON. 1984. *Declaração de Quebec*. <http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/quebec.htm> (consultado abril 22, 2014).

OMS. 2004. *Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde*, Direcção Geral da Saúde: Lisboa.

Organização dos Estados Americanos e OMS. 2004. *Declaração de Montreal Sobre Deficiência Intelectual*. <http://www.apaebrasil.org.br/arquivo.phtml?a=10072> (consultado em março 3, 2014).

Parlamento Europeu. 1997. *Tratado de Amesterdão*. https://www.ecb.europa.eu/ecb/legal/pdf/amsterdam_pt.pdf (consultado em fevereiro 8, 2014).

Parlamento Europeu. 2000. *Carta do Direitos Fundamentais da União Europeia*. <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2010:083:0389:0403:pt:PDF> (consultado em fevereiro 4, 2014).

Parlamento Europeu. 2000. *Comunicação ao Conselho, ao Parlamento Europeu, ao Comité Económico e Social Europeu e ao Comité das Regiões*, <http://eur-lex.europa.eu/browse/summaries.html> (consultado em junho 6, 2012).

Parlamento Europeu. 2000. “Igualdade de Tratamento em Matéria de Emprego e de Trabalho”, http://europa.eu/legislation_summaries/employment_and_social_policy/employment_rights_and_work_organisation/c10823_pt.htm (consultado em novembro 16, 2013).

Parlamento Europeu. 2000. “Programa de ação contra a discriminação 2001-2006”, http://europa.eu/legislation_summaries/employment_and_social_policy/antidiscrimination_relations_with_civil_society/l33113_pt.htm (consultado em novembro 16, 2013).

Parlamento Europeu. 2003a. “Ano Europeu Das Pessoas Com Deficiência 2003”. http://europa.eu/legislation_summaries/employment_and_social_policy/disability_and_old_age/c11413_pt.htm (consultado em junho 6, 2012).

Parlamento Europeu. 2003b. *Guidance Note on Disability and Development for EU Delegations and Services*. https://ec.europa.eu/europeaid/sites/devco/files/methodology-guide-on-disability-development-for-ec-delegations-services-200303_en_2.pdf (consultado em junho 3, 2014).

Parlamento Europeu. 2004. “Plano de Acção Europeu Igualdade de Oportunidades para as Pessoas com Deficiência 2004/2010”. http://europa.eu/legislation_summaries/employment_and_social_policy/disability_and_old_age/c11414_pt.htm (consultado em julho 30, 2010).

Parlamento Europeu. 2006. “Ano Europeu da Igualdade de Oportunidades para

Todos - Para uma Sociedade Justa 2007”, http://europa.eu/legislation_summaries/other/c10314_pt.htm (consultado em fevereiro, 10, 2014).

Parlamento Europeu. 2006. “Programa Comunitário para o Emprego e a Solidariedade”, http://europa.eu/legislation_summaries/justice_freedom_security/combating_discrimination/c11332_pt.htm (consultado em novembro 16, 2013).

Parlamento Europeu. 2006. “Plano de Acção sobre a Deficiência 2006-2015”, www.inr.pt/uploads/docs/relacoesinternacionais/planoaccaofinal.rtf (consultado em novembro 16, 2013).

Parlamento Europeu. 2010. “Estratégia Europeia para a Deficiência 2010-2020”. <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/ALL/?uri=CELEX%3A52010DC0636> (consultado em fevereiro 2, 2014).

Parlamento Europeu. 2011. “Estratégia Europeia para a Deficiência 2010-2020”, <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=CELEX:52010DC0636> (consultado em fevereiro 9, 2013).

SNRIPD, ed. 1995. *Normas Sobre Igualdade de Oportunidades para Pessoas com deficiência*. Lisboa: S N R I P D.

UNESCO. 1994. *Declaração de Salamanca e Enquadramento da Acção*, http://redeinclusao.web.ua.pt/files/fl_9.pdf (consultado em fevereiro 15, 2014).

UNESCO. 1948. *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. <https://dre.pt/comum/html/legis/dudh.html> (consultado em maio 25, 2014).

UNESCO. 2009. *Convenção Sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência* <http://www.inr.pt/content/1/1187/convencao-sobre-os-direitos-das-pessoas-com-deficiencia> (consultado em fevereiro 5, 2014).

Bibliografia de Apoio à Organização das Visitas ao Camjap e Museu Gulbenkian

Acciaiuoli, M. (coord.). 2001. *KWY Paris 1958-1968*, Lisboa: Centro Cultural de Belém.

Ávila, M. J. 2001. *Surrealismo em Portugal 1934-1953*. Lisboa: Ed. Museu do Chiado e Museus Extremeño e Iberoamericano.

Braz, I. A. B. 2007. *Pensar a Pintura: Helena Almeida (1967-1979)*. Lisboa: Edições Colibri.

Cabral, I. C. 1985. "Fernando de Azevedo: da ocultação à pintura, da pintura à colagem", em *Colóquio Artes*, n.66, Lisboa.

Castel-Branco, J. (coord.). 2010. *A Perspectiva das Coisas – A Natureza-Morta na Europa*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Cesariny, Mário. 1977. *Textos de afirmação e de combate do movimento do surrealismo mundial*, Lisboa: Ed. Perspectivas & Realidades.

Fundação Calouste Gulbenkian. 2001. *Museu Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Fundação Calouste Gulbenkian. 2004. *Guia do Museu Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Fundação Calouste Gulbenkian. 2010. *100 Obras da Coleção do CAM*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Fundação Calouste Gulbenkian. 2013. *Razões Imprevistas Retrospectiva de Fernando Azevedo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Gonçalves, R. M. 1991. *Pintura e Escultura em Portugal – 1940/1980*. Lisboa: Biblioteca Breve.

Merleau-Ponty. 1997. *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Ed. Vega.

Silva, T. V. 1985. *Linha de Horizonte: Teatro de Sombras de Lourdes Castro e Manuel Zimbro*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.